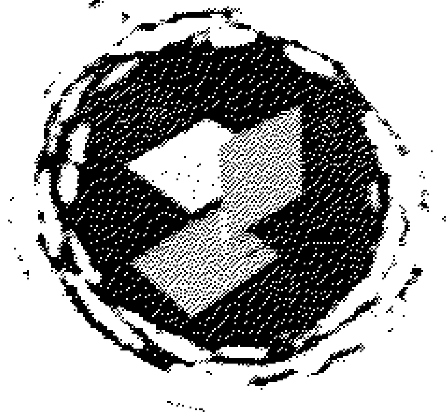


وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

117

فنون الأداء فى أفريقيا

قراءات مختارة

تحرير : فرانسيس هاردينج

ترجمة : د. سومية مظلوم

مراجعة : أ.د. نبيل راغب



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

فنون الأداء فى أفريقيا

قراءات مختارة

تحرير: فرانسيس هاردينج
ترجمة: د. سومية مظلوم
مراجعة: أ. د. نبيل راغب

عن الأصل الإنجليزى

The Performance Arts in Africa A reader

Edited By

Frances Harding

London, New York, Routledge, 2002

كلمة وزير الثقافة

سألنى أحدهم يومًا عن السبب الجوهرى فى اهتمامى بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فأجبته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات من أحد. وهذه القناعة هى التى قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى -فى تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلعهم إلى غايات أكبر. وفى إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد. والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكننا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فنكتشف عندئذ طرقًا جديدة للحياة، نواجه بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان، والتى تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضًا أن المهرجان من حيث هو بوتقة لتنوع الرؤى وتعددها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشحذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتنا، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار **"مسرح الصور"** هذا العام على دورة مهرجان **" آفينيون "** فنشرت جريدة **"لوموند"** الفرنسية، مقالاً كتبه **" أوليفيه بى "** مدير **"مركز أورليون القومى للمسرح"**، تحت عنوان **" آفينيون تتحاور بين الصور والكلمات "** أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان **"هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاما..إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى..إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى"**.

ثم تساءل الكاتب **"ماهو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالعلاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟"**. ثم عاد فأكد أنه **"ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم"** واستطرد ليعترف بأن **"تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسمًا فى هذا العصر"** وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقينا بأنه **"لم يعد مقبولاً الشك فى انغلاق عصر "جوتنبرج"، وأننا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام**

فيه يمتلك "المكتوب" لمساندته فى دوره المجتمعى . ومع ذلك فإن **"أوليفيه بى"** يطرح سؤالا مهمًا فى مقاله **"هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش فى شكل الصورة؟ هل الكلام فى الزمان - فيقبل الاستبدال - أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟"** .

صحيح أن أصحاب تيار **"مسرح الصور"** لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحيًا، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها فى مواجهة التجربة الحياتية، التى هى أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والغناء، وغيرها. والتى شكلت نوعية مسرحهم، الذى يستهدف تنشيط الحواس، وشحذ الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن **"مسرح الصور"** قد تخلق وتشكل كفعل إبداعى، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، فى حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان فى صياغة تجاربهم، والتى جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذواتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمغايراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشتت، فإن الزمن لدى

"**مسرح الصور**" ليس زمنا طبيعيًا، فقد تفككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومده، وتمديده، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوما؛ وفقا لقراءة مفتوحة، تتخارج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكانى المقيد لها. فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يغاير التيارات السابقة عليه، والذى تبدى واضحًا فى نصوص "**ريتشارد فورمان**" و"**روبرت ويلسون**" وغيرهما، حيث استغلقت هذه النصوص على القراءة بوصفها "**مكتوبًا**"، إذ لا تفصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال " **أوليفيه بى** "، تتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لنتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حاله من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وانطلاقًا من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، تعزيزًا للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافرًا مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتى تأتى تحت عنوان "**التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية**"، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقينا، وانما يجرى الحوار مع التقاليد، ويطرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دومًا نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

أ.د. فوزى فهمى

تمهيد

تحديد مسار التركيز فى مجموعة المقالات

لقد اخترت مقالات هذا المجلد، مستخدمة المعايير المستنبطة من تجربة الأداء فى أفريقيا، لفهم بعض الصفات الخاصة بالأداء فى أفريقيا فى الريف والحضر. لأنى أريد أن أجذب الأنظار للمؤدى كفنان مبدع واللأداء كفن إبداعى[1] وقد حرصت على ضم مقالات تشير مباشرة لتجربة الاختيار داخل الأداء - سواء كان فى خلق الشخصيات مثل التى يصفها كروجر kruger فى جنوب افريقيا، ولين Lane لدوجون Dogon فى مالى وأرنولدى Arnoldi بالنسبة لمحركى الدمى فى مالى وكير Kerr فى مالاوى أو فى اختيار اللغة مثل التى يصفها كيلو Kilo فى الكاميرون، وستولر Stoller فى النيجر أو فى أسلوب التمثيل مثلما يصف هورن Horn فى أوغندا وآباه Abah فى نيجيريا أو فى سياق جديد للاحتفال وفن المشاهدة مثلما يصف ننلى Nunley فى فريتاون وإموندسون Emondson فى تانزانيا أو كريهان Crehan فى زامبيا.

وقد حاولت ترتيب المقالات بطريقة تسهل على القراء الاقتراب مما يمكن أن تكون موادًا جديدة أوغير مألوفة جيداً لديهم. ولا تعتبر أيا من التصنيفات فاصلة. وكثير من المقالات تنقلت عدة مرات قبل أن تستقر فى مكانها المناسب. وفيما يلى أذكر لكم كيف انتهيت إلى الترتيب الذى صدر به الكتاب.

لقد رتبت المقالات فى عدة مجالات هامة داخل نطاق فنون الأداء فى أفريقيا: وضع نظريات لفنون الأداء، المؤدى وتجربة الأداء، الصوت واللغة والكلمات سواء

أكانت شفهيه أو مكتوبة وأخيراً بجانب المشاهدين، الزمن والفضاء المسرحى فى الأداء الإفريقى.

وكان على كل مقالة أن تغطى ثلاثة معايير:

أ- عليها أن تخاطب الإبداع الكامن فى الأداء.

ب - عليها أن تضيف إلى فهم تعقيد ونطاق الأداء فى أفريقيا. ولتحقيق هذا اخترت مقالات هامة تغطى مدى تاريخى واسعًا بعضها منذ أربعين، اعتبرها مقالات كلاسيكية، وبعض كتب حديثاً جداً.

ج - إذا كان ممكنًا لها أن تعكس جغرافية أفريقيا، ولكنى لست مستعدة أن يكون ذلك على حساب التغطية الشاملة للأساليب والأشكال والأنواع والأجناس الأدبية Genres.

يتضمن الجزء الأول مقالات، والتى بالإضافة إلى وصف الممارسات الأدائية الفعلية، فهى تجذب انتباه القارىء لتعقيدات تصور الممارسة ولقد تحدثت عن هذا بمزيد من التوضيح فى المقدمة. ومن خلال هذا الترتيب آمل أن أقدم نظرة شاملة أولية لبعض القضايا التى تطرح نفسها للمناقشة فى المقالات التالية. وفى هذا الجزء المقالتان الهامتان اللتان تمثلان موضوع إيشيرو/ إينيكوى / Echeruo Enekwue لأنها تتضمن طريقة لفهم فنون الأداء فى أفريقيا، والذى ربما سيكون القراء عند نهاية الكتاب قادرين على تكوين رأيهم الخاص تجاهه. وفى هذا الجزء، بجانب مقالة لورين كروجر الرائعة والمثيرة للتفكير عن "تمثيل أفريقيا"

ومقالة لورا إدموندسون الممتازة بتحليلها ونقدها الذى نحتاجه عن "الشهوة القومية" وضعت أيضاً مقالة جون بيكتون John Picton الرائعة «ما الذى فى القناع» التى تركز خاصة على دور الأقنعة فى الأداء. وتمثل كل من مقال كروجر وادموندسون منظوراً على التوتر والتعارض الذى ينشأ من تحول الأنواع الأدبية Genres، والقضايا التى يتردد صداها فى كل الكتاب. وهذه المقالات الخمس الأولية تقود القارىء عمداً نحو بعض القضايا النظرية الهامة ولكن بدون تقييد حدود النظرية داخل المجموعة.

والكتاب ليس وصفاً زمنياً يوحى بمسار منفرد أو عدة مسارات موازية متعددة للأداء فى أفريقيا، وليس هناك فرق بين تلك الأشكال التى تعتمد على الكلمة المطبوعة - النصوص المسرحية - وتلك التى تنتقل شفاهة. فجميع الجهود الإبداعية تحصل على الاستحسان على حد سواء.

وبما أن النص المسرحى يسبق العرض، فقد ضمنت تقريراً كتبه سام كاسول، لعمل الكاتب المسرحى الأوغاندى لوبوا بتشونج Lubwa P'chong إلى جانب وصف موسع لأعمال كتاب مسرحيين كونغوليين يكتبون للإذاعة، كل منهم يأخذ أيقونات مألوفة أو تاريخية للقوة أو القدسية لتكون كقطعة الرق أو اللوح الذى يضعون عليه الشخصيات المعاصرة وايديوليجياتهم.

وفى المقدمة ناقشت بعض النواحى الهامة فى فنون الأداء فى أفريقيا، وبعضها خاص بأفريقيا ولكنى حاولت تصور التجربة الإفريقية داخل نطاق التجربة العالمية للأداء حتى أركز الانتباه على الإسهام العالمى لأفريقيا.

لقد كان استكشاف الإبداع فى الأداء هو ما سعيت التركيز عليه. والمقالات دالة على المسرحيين - المؤدين - كتاب المسرح، وصناع المسرح والناشطين - الذين يتجاوبون خياليا لمواقف محددة كما تحدث فى تجربتهم.

تعليق (ملحوظة)

١- أستخدمت مصطلح "Art" الفن لأشير إلى مجال مميز للنشاط الإنسانى يتماثل فى العلاقة بمحاولات إنسانية محددة مثل الإبداع، الخيال، المهارة، الجماليات والابتكار. "والفن" يسعى للتعبير عن مجال متنوع من التجارب والمفاهيم خلال خلق الشكل وليحقق الأفضل فى الخيال الإنسانى وعلى العكس أيا كان الشكل، موسيقيًا أو مرئيًا أو أدائيًا أكثر ابتذالاً وتكراراً أو غير خيالى، بينما يبقى إلى حد ما تصويريًا أو سمعيًا أو عملاً ترفيهيًا، فإن مثل هذه التشكيلات ليست فناً.

مقدمة

(تبدأ المجموعة تردد ترنيمة جنائزية، بصوت خفيض كأنهم يغنون لأنفسهم. يبدأ وجه سيمسون يعكس فزعاً ويلهث عندما يدرك ماذا كان يفعل)

سيمسون *(يمزق ملابسه)*: يا إلهى سامحنى ! يا إلهى سامحنى. كنت ألهو وأنا أدعى أنى رجل ميت. يا إلهى كنت فقط أمثل آمل أن تسامحنى. كنت أمثل فقط.

(وول شوينكا. الطريق The Road، ١٩٦٥ : ٨٣)

(تصبح رقصة مرتدى القناع أكثر جموحاً، تؤلفه التشنجات والتصاعدالتدريجى فى أن تتملكه روح)

ساى تى:

أقول كف عن العبث بهذه المقدسات...

(أصبح الإجنجان تتملكه الروح كمية)

(وول شوينكا الطريق ١٩٦٥ : ٩٥)

١ - الأداء والتأدية

فى المشهد الأخير من الطريق The Road او هى واحدة من اشهر مسرحيات وول شوينكا، يظهر مورانو Murano السىء الطالع الابكم على غير توقع من

داخل عـربة لورى مـغطاة، مـرتدياً زى الايجـانجـان[٢] أرواح الأسـلاف يوروبا Yowba. وبينما يبدو مورانو ***تتملكه روح الاجانجان*** بازديان، فكذلك رفيقه ساى طوكيو كيـد (ساى تى) يزداد رغبه من القوى الخارقة للطبيعة الوشيكة فى الرقصة المقنعة المرتجلة. وتسقط توسلات ساى تى لإنهاء السلوك المدنس، على سلبها واصمها التملك بالروح Possession. وفجأه فى انتقام هائج بسبب طعنه للبروفيسور، يهجم الراقص المقنع بقوة خارقة على ساى تى ويحطمه.

وفى المسرحية، يعكس وول شوينكا كلا من القوة الجسدية والمقدسة لرقصة الاجانجان المقنعة، لأن احتفالات الاجانجان الفعلية الطقوسية الشمائرية بالمثل تبعث على الخوف من الأفعال العنيفة - حتى الموت.

> خلال احتفال الاجانجان عام ١٩٧٨ ... جرى محارب شاب بعيون محتقنة بالدم وعليها غشاوة زجاجية... لقد امتطته روح محارب ميت. وانسال الدم من جانب فمه وتفرق الناس ومن بينهم أنا، ولكن الشاب بدا غير واع... كانت المواجهة مخيفة...

دروال ١٩٩٢ : ٩٨

وعلى المسرح كان الممثل الذى يلعب دور مورانو، شخصية تصبح إجانجان. كان الممثل يشخص عندئذ أو ***يتظاهر بأنه إجانجان***. ولا يكتسب الممثل شىء من القوة المقدسة لروح الأسلاف وهو يؤديها فى عرض ***اجانجان*** مثل ذلك الذى وصفه

دروال. فعلى المسرح يكون الخوف والتملك والروح والقتل زائفاً، تمثيل. وبالرغم من هذا الفرق بين الوجود المقدس والتمثيل العلمالى للروح عند رؤية الشخص المرتدى قناع فى المسرحية، فإن بعض المشاهدين يشعرون بخوف **حقيقى**، لأن فى مجتمع يوروبا Yoruba ليس مقبولاً دائماً، تحت تهديد العقوبات الجسدية مثل الإجهاض أو العقم مدى الحياة، أن تنظر النساء على ***اجانجان*** معين. وكلما كانت تعرض مسرحية ***الطريق*** The Road كانت بعض النساء يجدن مجرد النظر على ممثل مرتد زى روح ***الاجانجان*** منذراً ومخيفاً. وعلى خلاف المؤدى على المسرح، فإن الشخص المرتدى القناع فى احتفالات ***الإجانجان*** الشعائرية يوصف بأنه ***أصبح*** روح الأسلاف. فهو لا يتظاهر بأنه روح الأسلاف وأنما أنه أصبح هيئتها الجسدية وقتياً.

وفى مسرحية أخرى له "***الموت وفارس الملك***" يستخدم سوينكا مرة ثانية شخصية ***الاجانجان*** وقوتها المفترضة الملازمة، ترتدى جين بيلكنجر Jane Pilkings وزوجها سايمون ضابط المقاطعة، من أجل حفلة الملابس التنكرية فى أزياء تم مصادرتها من احتفال اجانجان الاسلاف. وهكذا عندما يأتى الرقيب Amusa اموزا لبيلكنجز ليبلغ عن وفاة الملك يجد نفسه فى مواجهة الأسلاف - الموتى. ويتردد وهو مصدوم وخائف من ذلك التدنيس، أن يبلغ الأخبار ويتساءل بخوف: "كيف يستطيع رجل التحدث ضد الموت لشخص يرتدى زى الموت؟" (شوينكا ١٩٧٥ : ٢٥) أو كما يقول فيما بعد: "هذا الثوب له قوة الموتى" (نفس المصدر:٤٩) مرة ثانية الخوف والصدمة هنا مزيف، تمثيل. ***والاجانجان*** الذى يظهر ***تقليد*** لروح ***الاجانجان*** الذى يظهر فى الطقوس الحقيقية.

والقرنة Cusp الزائلة بين المتخيل والحقيقى متأصلة فى الأداء. فى أفريقيا وفى كل أنحاء العالم، يظهر الأداء غير المرئى ويجعله مرئياً ويجعل الماضى حاضراً أو فى المستقبل، ويستخدم الفضاء المسرحى والزمنى ويتحدى النظام الاجتماعى والطبيعى. وكل شكل من الأداء طوال فترة عرضه نقطة التقاء بين الحقيقة المتكشفة والزيف المتكشف، فالذى يُرى هو ما لا يمكن أن يُرى عادة وذلك الذى قد لا يمكن أن يوجد على نحو مألوف. وداخل سياق المسرح فإن الوهم والحقيقة يتساويان.

ومفاهيم المبالغة والتكثيف وإلقاء الضوء والكشف والحجب والزى والتنكر، وتجاوز الحدود الاجتماعية والسياسية والروحية والسلوك المتجاوز، شائعة فى كل أشكال الأداء. فالاكروبات يمط جسده لما وراء الحدود العادية، منجزاً أعمالاً غير عادية، ويتحدى الجاذبية الأرضية، والمهرج والممثل الكوميدى عندما يجعلان من الموت مادة ضحك يخففان الأحزان، وتجعل عروض Cross - Gender (تبادل الجنس) الرجل أمراه والمرأة رجل، ويصبح المؤدى الضعيف، شخص مسحوراً آخر قوياً رئيسياً وديناميكياً[٤] ويجعل الراقص الزمان والمكان محسوساً ومرئياً، ويجعل المغنى الفكر والعاطفة مسموعين ويحرك محرك الدمى الجماد ويكشف القناع، باخفائه مرتديه، عن شخص آخر عبر حواجز الجنس وفوق الطبيعة وعالم البشر والحيوان. وفى سياقات عروض عديدة فى أفريقيا، فإن هذه الحدود لا يمكن عبورها سواء بهيئة عادية ولا بصورة دائمة، بدون إحداث عقوبات مهددة للحياة كالموت، أو النبذ الاجتماعى أو الضرر الجسدى، مثلما يدرك سامسون فى المقتطف الافتتاحى.

فى البـداية لابد من أن نطابق بين الفن والفنان. فـفى الفنون التـشكيليـة والأدبيـة – الرسم، والنحت والأدب – الفن شىء مادى، يتخذ شكلاً منفصلاً عن الذات الجسدية للفنان ويمكن تقـيـيـمـهـا بدون وجود الفنان. أمـا فى العـرض، فـالأمـر يخـتلف تمامـا، فـالفن يُنتج فى ذات الفن، والكينونة التى تنتج كل مـرة تعَّرف مؤقتاً فى الجسم الحى تنتج فى وبالمؤدى على أنه من الفنان والعمل الفنى وهو يُسـمع ويُرى خـلال الوجـود والصـوت والحـركة ويُتحـقق من وجـوده المؤقت بحضور المشاهدين ونوعيـة صفته جسدية، تتجسم فى المؤدى، و فى المؤدى ***فقط*** ويسبب لا مـا ديته خارج المؤدى، فإنه يصبح زائلا للأبد، يوجد فقط ***طوال أداء المؤدى***. وكل "حقيقـة" تظهر – ***تبدو***- أنهـا توجد والتى تظهر من ***أجل*** أن توجد، تفـعل ذلك فـقط طوال مـدة العـرض. وبعـد العـرض يبـقى هناك فـقط ذكـرى العرض. وكل عروض. ولك عرض فـريد كل منهم ربما "عـرض تال" (ميلر ١٩٨٦) لنص مـألوف، كل منهم ليس منتجًا أصليًا ولا نهائيًا، وإنما إنتاج، تمثيل لأحداث سـابقــه: الأداء يعنى: ليس للمــرة الأولى أبداً. إنه يعنى: لثـانـى وآخـر مـرة (Schchner ١٩٨٥ : ٣٦) وبهذه المركزية المطلقة للذات الحية فى الحدث الذى لا يكون أصلياً أبداً لا يكتمل أبداً ويظل يتكرر دائماً، فما هى تجربة الأداء للمؤدى؟

المؤدون

هناك تقديم ذو طبقتين لذات المؤدى ***أولا:*** كجسد" (يعنى الوجود الجسدى) ***ثانياً:*** إما كشخصية إما كشخصية (شخص خيالى) أو كامتداد لشخصية الفرد (غير خيـالية) لذلك يمكن التمييـز بين المدى الذى يكون فيـه المؤدون **هم** العرض والمدى الذى يكون فيه ما يفعلون هـوالعرض. وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن نسـأل

إلى أى مدى يقدم المؤدين ***الذات*** وإلى أى مدى يقدمون آخر؟ وداخل تقديم الذات، فى العروض الشعائرية مثل تنصيب زعيم، أو زفاف فإن الشخصيات الرئيسيه تؤدى دورها، مصممة لتوضح مكانتها الخاصة. ومثلما أشارت مارجريت دروال Marget Drewal آخرين، فالتأويل وإعادة التأويل الخيالى - الإبداع - ليس غائباً عن تلك العروض.

وبعيداً عن الأدوار الشعائرية، تركز أنواع الأداء الأخرى أساساً على تقديم الذات فى دور محدد - "امتدادًا للشخصية" (كوسنتينو ١٩٨٠ : ٥٥) - الذى يوضح مهارات خاصة بدلاً من مكانة خاصة. تتضمن هذه روى الحكايات، الغناء، الرقص، القاء الشعر والخطابة. وفى الوقت نفسه، مع تقديم الذات يخلق المؤدى أيضاً كينونة منفصلة ولكن لا مادية: قصة، قصيدة، أغنية، رقصة، أكروبات، الحان أو خطبة.

ويحكم المشاهدون على المؤدين وأدائهم فى عدة مستويات: كجزء من أعمال المؤدى، وكجزء من الأداء الكلى للمؤدى فى أى مناسبة، وبالمقارنة مع إنجازات مماثلة أخرى، كجزء من النوع الأدبى Genre. وهكذا فالإحساس الزائد بالذات الذى يظهر بنحو موات فى هذه الأنواع الأدبية يرتبط ***بماذا*** يقدم ***وكيف*** يتم القائها وفى سيراليون Sierra Leone، الراوى الماهر، والراحل ليلى جبومبا Lele Gbomba، الذى مكنته مهارته البارعة أن يلعب عدة أدوار أثناء رواية الحكاية. والذى خلال عروضة كانت يكشف صدره وساقيه عارضاً هكذا متفاخراً بذاته الجسدية كأنه يؤكد أن الشخصيات العديدة التى سيراها المشاهدون أمامهم، جميعها لا ريب **هو** نفسه فى هيئات مختلفة. وفى هذا النوع من الأداء، إذن،

يكون التأكيد على الأشخاص المؤدين وعلى أن هويتهم واضحة فى العروض وكبعد لأدائهم.

وعلى عكس هذا العرض للذات يؤكد أداء دراما الديالوج، وعروض ارتداء الأقنعة، وفى مسرح العرائس على تقديم "الآخر" وعمداً يخفى الذات وبذلك يقلل الدرجة الذى تقدم فيها الذات الشخصية وفى بعض الأحوال يمتد هذا حتى إلى محو أو طمس كلى، حيث المؤدى لا نراه وقد لا نراه ولا يعترف رسمياً حتى بأنه موجود.

المشاهدة

إن دور الجمهور حيوي فى خلق الظروف للعرض. وفى مقال جوليوس سبنسر Julius Spencer عن ليل جبومبا Lele gbomba، يلاحظ كيف يعد جبومبا الجمهور ويجذبه:

> ... إنه يتوجه بجرأة فى كل الاتجاهات بحيث يستطيع الجمهور أن يعجب بأدائه بغض النظر عن مكانهم وإنما يتحرك هنا وهناك بطريقة تجعل كل مجموعة من المشاهدين متورطون كلية... وينجذب الجمهور إلى عالم الـ Domei كمشاركين نشطين بحيث يوطد ليل جبومبا العلاقة بين الممثل والجمهور...
>
> (صفحة ١٩٣)

ويصف سبنسر كذلك خطوات جبومبا الأخرى لمسرحة عروض روى حكاياته: الملابس، الكلمات، الأغنية وكيف يشيد المسرح (حلبة دائرية، سجادة فى الوسط وفضاء محيط) الذى ينصبه اينما يعرض. وبذلك يؤمن جبومبا جواً مسرحياً

يساعد على خروجه من دوره اليومى كأب، مزارع وجار وإلى الدور الذى يقتضى منه أن يعرض مهارات مختارة معينة مثل روى الحكايات.

ويطلق توقعات الجمهور الأداء البصرى والسمعى، وبمعرفتهم بتاريخ تلك الشخصية وبظروفهم الشخصية هم أنفسهم واحتياجاتهم واختياراتهم. ويجذب ديفيد كير David Kerr الانتباه لضرب من الجمهور كان له "مشاركة فعالة وأحيانا قاسية. حيث كانت وجهات النظر القوية للتجار والقرويين تُنافش بصراحة لا يمكن تخيلها خارج سياق تمثيل الأدوار المسرحى. وأن هذا التفاعل داخل نطاق "المسرح من أجل التطور Theatre - For - Development وهو نوع من أنواع الأداء سأصفه بمزيد من التفصيل فيما بعد، وينكر بول ستولر كيف أن المتفرجين حرفياً وجسدياً يُجرون إلى حلبة العرض من أجل مقابلة الأرواح. فكلمة Hauka تعنى "الجنون" ويُعتقد أنها تأتى برجال الـ"Hauka" أقرب إلى عالم الأرواح وتمكنهم، بسهولة أكثر من معظم الناس الآخرين، للاتصال بالأرواح الزائرة، Tooru.

ويعطى الكاتب شينوا اتشابى فى قصته المبكره الأشياء تتداعى ***Thins Fall*** Apart وصفاً حياً للعلاقة بين المتفرجين والمؤدين المرتدون الأقنعة:

> ... وعندئذ ظهرت **الإجوجو** أخذت النساء والأطفال يصحن ولاذوا بالفرار... وربما لا حظت زوجات اوكونكو وربما نساء اخريات ايضاً ان **الأجوجو** الثانى يسير بطريقة أوكونكر النشيطة وربما قد لاحظن أيضاً أن اوكانكو لم يكن بين الرجال اصحاب الألقاب والأكبر سناً الذين جلسوا خلف صف **الأجوجو**. ولكن إذا كن فكرن فى هذه الأشياء، فكن يحتفظن بها لانفسهن. **فالأجوجو** ذو

الخطوة الخفيفة كان واحد من آباء العشيرة الموتى. وكان يبدو رهيباً بالجسد المغطى بليف النخل المدخن والوجه الخشبى الضخم المطلى بالأبيض فيما عدا عينان مستديرتان مجوفتان والأسنان المتفحمة التى كانت كبيرة بحجم أصابع رجل. وعلى رأسه كان قرنان ضخمان...

(اتشيبى ١٩٥٨ : ٦٤)

سجل هذا تحول المؤدى من فرد خاص إلى أيقونة مقدسة بمجاورة استجابة النساء والأطفال النمطى والمتوقع لظهور مرتدى الأقنعة *(الاجوجو)* وكيف أن الفرد المرتدى القناع يمكن التعرف عليه من طريقة سيره وبغيابه من بين أقرانه، الكبار. وبهذه الطريقة يعطى إتشيبى القدرة والمشاركة للقارىء مثل المتفرج فى الإيمان بتحول المؤدى إلى روح.

وقد ذكرت من قبل كيف أن النساء أحياناً مقيدون فى مشاهدتهن وفى مكان آخر أذكر كيف أن رجال التالينسى Tallensi فى شمال غانا يضعون شروط خاصة بالخياطة للمشاركة فى أقسام معينة للطقوس الخاصة. والمشاركة، تلك الخاصية الممدوحة بالنسبة للعروض فى المجتمعات الإفريقية، سياستها أن الدخول ليس مصرحًا به للجميع. "هل تريد أن تصبح أعمى بالنسبة للأشياء التى لا ينبغى أن تراها"؟ كما سأل ساى طوكيو كيد فى مسرحية الطريق (١٩٦٥: ٩٤)

وتتحدد العروض بطرق مختلفة بالنسبة لحرية الوصول إليها واستخدامها والموارد مثل المواد والمؤدين والجمهور ومكان إقامة العروض. ويتحدد الشكل أولاً بوجود المؤدين المحتملين فى مجتمع، فمهما كان السياق قوياً وصيغ الحدث عذبة،

فبدون المؤدى ليس هناك عرض. وفى كينيا، مثلما يذكر نجوجى، أصبح مجتمع العمال فى كاميرييثو Kaminiithu مجتمعًا من الجمهور والمؤدين، متوازن، راغبين فى "المساعدة المحترفة والمتخصصة للتعبير عن اهتماماتهم ودعم أنشطتهم فى عرض: سمعنا أنك حصلت على الكثير من التعليم وأنك تؤلف كتبًا. فلماذا لا تعطى أنت وأمثالك المتعلمين بعضاً من ذلك التعليم للقرية"؟ (نجوحى واثيونج ١٩٨٦: ٣٤) كيف تصبح المجتمعات مستعدة لتكون جمهوراً راغبًا ومتفتحًا لأشكال جديدة من الدراما يكتب عنه ريمى اوجنبى Yemi / Ogumbi فى وصفه للمناخ المهيأ للدراما فى إبادان بنيجيريا فى أواخر الخمسينيات والستينيات والتى أدت إلى تشكيل فرقة مسرح سوينكا "١٩٦٠ الأقنعة ١٩٦٠" (اوجنبيبى ١٩٨١: ٢٧) ويعطى صورة للعلاقة الجدلية المفيدة بالتبادل بين مجموعة معينة من المشاهدين المتحمسين والمؤدين الخياليين. والمشاهدون قوة خلاقة فى علاقة ثنائيه حيث يمكن إما أن توحى للمؤدين أو تشجعهم على دمج عناصر جديدة فى تمثيلهم ويواجهون قضايا جديدة ويقتربون من مشاهدين جدد ويختار أشكالاً جديدة.

هذا الإبداع المستمر مميز لأشكال عديدة من الأداء الذى يستجيب لسياقات جديدة بتكييف الأشكال الموجودة أو ابتكار أشكال جديدة للوفاء بالمتطلبات المختلفة والتجارب المختلفة فى حياة الناس. بحيث يفهم السياقات والأنواع الأدبية المختلفة اجتماعياً وتاريخياً، ومن المفيد مراجعة ماُكتب عن فنون الأداء فى أفريقيا وبعض المنافشات التى أثارتها عن الأداء والمؤدين.

١ - بعض الكتابات عن الأداء فى أفريقيا.

ركزت كثير من الكتابة عن فنون الأداء فى أفريقيا على حفلات التنكر وارتداء الأقنعة أو على الاستغراق Trance والرقص (سبنسر ١٩٨٥، چيدريج Jedrej ١٩٨٦) والبعض يدمج الإشارة المباشرة لعمليات الإبداع (ميسنچر Messnger ١٩٦٢، ١٩٧١ وچيـيفـو Jeyifo ١٩٨٥ نجوجى Ngugi ١٩٨٦، ودروال ١٩٩٢). والعروض التى تعتمد فقط على المعلومات التى تنتقل شفوياً عن تصميم الرقصات والحركة والملابس والسرد ورسم الشخصيات والذى دافعه الأولى أن التجربة المتعددة الأبعاد للعيش الحضرى قد جذب الاهتمام المتزايد فى النشر الذى يؤكد الشفهى بجانب البصرى (كلارك Clark ١٩٧٩، بيم ١٩٨١، چيفو Jeyifo ١٩٨٤، باربر، كولينز وريتشارد، ١٩٩٧) وتتضمن أعمالاً نقدية أخرى تلك التى تركز على منطقة جغرافية معينة أو نوع أدبى معين داخل منطقة. واعطت تقريراً كاملاً عنه (كوبلان COPLAN ١٩٨٥، كافاناج Kavnagh ١٩٨٥، كوفورولا Kofoworola ولطيف ١٩٨٨٧ واركين Orkin ١٩٩١ وهاجر Haghar ١٩٩٠، وارنولدى ١٩٩٥، وبلاستو ١٩٩٦، بيرش دو أجيلار Bissch de Aguilas ١٩٩٦، كروجر ١٩٩٩) وهناك أيضاً أعمال عديدة على النوع الأدنى Genre للدراما المجتمعية المعاصرة المبنية على قضية التى تعرف الآن باسم Theatrse - for - Development (ايوه Eyoh ١٩٨٦، ملاما Mloma ١٩٩١، بريتيجر Breitinger ١٩٩٤، فرانك ١٩٩٥، سالهى Eyoh ١٩٩٥ اباه Abah ١٩٩٧) وقد بدأت هذه المجلدات عملية توثيق مجال وممارسات وأساليب وفائدة النوع الأدبى Genure ويقدم كتاب ديفيد كير الشامل جغرافياً المسرح الشعبى الإفريقى

African Popular Theatre (١٩٩٥) تقـريراً عن العـديد من أشكال الأداء - الفيلم، دراما الإذاعة، نصوص مسرحية، حفلات تنكرية وعديد غيرها - وهى توثق خاصة استجابتهم للتغير الاجتماعى.

ومع ذلك، بالرغم من الغزارة النسبية للكتب عن الموضوع، فكثير من الأسئلة، الناشئة عما يسميه شيتشنر "مهرجان الأداء الحى" (١٩٨٥: ٣٢) تظل غير مطروحة. وفى هذا الصدد نجد الإصدارات التى تجمع الصور مع النص مفيدة فى إعطاء القارىء فكرة عما يحدث فعلاً، إحساساً بالحركة، فضائياً، جسدياً. ومن بين أفضل هذه الإصدارات سواء نصياً أو تصويراً هى Moving With The Face Of The Devil التحرك بوجه الشيطان ١٩٧٨ الذى كتبه John Nanley، و Masked Rituals Of Afikpo الطقوس المقنعة لا فيبكو (١٩٧٥) بقلم سايمون أو تبرج African Art In Motion الفن الإفريقى يتحرك (١٩٧٤) بقلم روبرت فاريس ثومبسون، Gelede جيليد (١٩٨٣) بقلم هو دروال و إم تى دروال، بينما كتاب مارى چو ارنولدى ***Playing With Time* اللعب بالوقت** (١٩٩٥) تقريراً غنياً عن مسرح العرائس فى مالى ومصدر للصور الرائعة.

٢ - مناظرة فنون الأداء فى أفريقيا.

كان الكاتبان النيجيريان اللذان بمقالاتهم الهامة فى هذا الكتاب Ossic Enekwe و Michael Jc. Echeruo ميشيل چى سى ايشيرو واوسى اينيكوى قد دفعا المناظرة الأولى عن الفهم المثقف للأداء فى إفريفيا بغض النظر عن البلد: هل الأداء الافريقى طقوس أم هو دراما؟

وبالاستشهاد بعروض من سياق "ثقافته الاجبو" Igbo اقترح ايشيرو أن فى كثير من العروض فى أفريقيا تكمن بذور الدراما. وهو مع ذلك يأخذ مرجعياته للشكل فى الأداء من سياق يونانى وحتى سومرى. ويصف احتفال أجبو أودو وينتهى إلى أن احتفالاتها العديدة وخواصها الطقوسيه، وبالرغم من أنها ممتعه وبالتأكيد "فعالة" فى حدوث عاصفة رعدية مبشرة بالخير فى يوليو، إلا أنها لاتشكل "دراما" لأن "محتواها الدرامى" يدفن فى النقاء الشعائرى للاحتفال. وهو يؤكدان الاجبو Igbo يجب أن يفعلوا ما فعله اليونانيون: بمد الشعائر الحياة وإعطاء تلك الحياة "قاعدة علمانية"، وقد قدمها أولاً عام ١٩٧١ فى حلقة دراسية (سيمينار) فى جامعة نيجيريا وقد تخطت نسوكا Nsukka فى النظرية والتطبيق هذا الاتجاه منذ ذلك الوقت. وفى هذه الفترة مع ذلك كان كثير من الباحثين يدخلون بضراوه فى مناقشة مدى نجاح هذا الأمر ومن بين أول وأكثر الردود مباشرة رد اوسى انيكوى Enekwe وأيضاً إجبو الذى استخدم أيضاً العروض من ثقافته ليدعم تفنيده لموقف ايشيرو.

ويشير إينيكوى أن الأهمية التى يعطيها اشيرو لوجود "القصة" تكشف الميول الأرسطوطالسية لإيجاد حبكة موحدة Unifed Plot Structure تتقدم بطريقة منطقية. وهو يؤكد أن هناك فرقًا اساسيًا بين التقاليد المسرحية الأوروبية "وتلك الإفريقية": بين الأشياء الأخرى، الأول "فكرياً" والثانى "دينياً وحسياً" وقليل من الباحثين فى أفريقيا يؤيدون هذا الفارق الأساسى لأن فى التطبيق كل منها لديه أو يمكن أن يكون لديه كل هذه العناصر جميعها. ونقطة إنيكوى الأخيرة هى أن "مسرح الاجبو" فى التطبيق يلبى احتياجات المجتمع الاجبو، لذلك ليس هناك

حاجة "لتطوير شكل يشبه الشكل الإغريقى... فدراما الاجبو مزدهره فى كل انحاء أراضى الاجبو».

وهذه المناقشة تستلزم شكلاً يمكن التعرف عليه من الأداء - "الدراما" - لتميز بالمغايرة معه شكلاً آخر، هو «الشكل الطقوسى». بينما يشترك هذان المفهومان للنشاط الآدائى فى العديد من الخصائص المسرحية (الاتصال، العرض، الحركة، الملابس)، وقد ذكر هورن Horn إن من بين الملامح المميزة الاختلاف فى المشاهدين المقصودين فالغرض النهائى من الطقوس هو أن يكون لها تأثير الأرواح ... ولكنه تأثير على الإنسان فقط الذى يسعى نحوه المسرح: ليثير التفكير والمشاعر وربما حتى الأحداث فى العالم الإنسانى وحده (هورن Horn ١٩٨١ : ١٩٦). ومع ذلك فليس كل الطقوس تخاطب الأرواح. والطقوس كما يصفها درال (١٩٩٢ الفصل الثامن) تركز على العرض والترفيه وتسعى لإعادة ترتيب أو تغيير (ولكن ليس بطريقة راديكالية) النظام الاجتماعى وليس مخاطبة الأرواح بطريقة مباشرة.

والأداء هو **شكل** مفضل للتكرار، والشرح وتوكيد النظام الاجتماعى فى مجتمع شفهى Sralate فى المقام الأول ولابد للمشاهدين أن يعززوا مشايعتهم أو انشقاقهم عن النظام الاجتماعى بوجودهم - أو غيابهم - فى العرض وباستحسانهم المناسب. وهو أيضاً منتدى عام الاستكشاف أفكار جديدة، ونظام جديد. وإذا وضعنا جانباً للحظة الأبعاد الجمالية والترفيهية، فمن الناحية الاجتماعية قد يظهر من القراءات أن الأداء **كله** فى النهاية هو أن يضع النظام

الراسخ فى المحك ضد تحديات التغيير. وقد أُعتبر نجوجى And Ngugi Ngugi تجـــريدية (Ngugi And Ngugi، Ngugi ١٩٨٦ و Bjokma 1986).

ويقترح الفارق الثانى بين " الطقوسى" و" الشعبى ويعرِّف Ogunbiyi ١٩٨١ استخدمه للشعبى" بأنه فى معناه المعتاد - فن يقصد به أن يكون شعبياً، فن موافق عليه عامة من قبل "العامه" من الناس فى ثقافة حضرية متزايدة على الدوام: وفى هذا الاستخدام، باستثناء العامل "الحضرى" فمن الصعب أن ترى أى شىء معاكس لهذا فعلى سبيل المثال حفلات تنكر لو - جو Lo - Gue التى وصفها برافمان Bravmenn (الفصل التاسع) حيث إن هذه أيضاً تتضمن أفكار الترفيه وفرصة إتاحتها العريضة وفى الشكل بالإضافة إلى الناحية الاجتماعية والأيقونية، فمثل هذه العروض الراسخة منذ زمن طويل كالتى وصفها من بين آخرين هورتون Horton، وفيليبس Philips ويوشيدا Yoshida(الفصل السابع والثامن والعشرين على التوالى) تكرر المألوف ومعتدلاً فى أيديولوجياته، بينما العروض مثل Comic Opera وحفلات تنكر Free Town، ومعظم الكتابة المسرحية، تستكشف بجرأة أكثر العلاقة بين الشكل والموضوع والعناصر الأيقونية وتضع غالباً التغير الاجتماعى بدلا من الوضع الراهن كأساس. ويتتبع يواه Yewah (الفصل الرابع عشر) خريطة لهذا على وجه التخصيص فى أعمال كتاب المسرح الكونغوليين، مثلما يفعل هورن فى مقالته (الفصل ٦) فى أعمال سيروماجا - أساليب التمثيل، اللغة، الصمت والمحتوى.

وكلما تكون التجربة أو النوعية متاحة أكثر، كان تقييم المجتمع لها أقل: هكذا فسواء كان عمداً أم لا، فإن كلمة "شعبى" يمكن أن تعنى عملاً ذو نوعية أقل.

ويشير "الشعبى" للقاعدة الاجتماعية العريضة لصناعة الفن، لتوفر المهارات المشتركة فى خلقه واستقباله المستعد ومع ذلك هناك مشكلة تنشأ لأن هذه المعانى "للشعبى" أيضاً توحى بعنصر نوعى كثيراً ما يعرف جمالياته وقيمته ضمنياً مقابل القواعد غير مرئية ولكن الموجودة بصفة دائمة للفنون التأسيسية Establishment Arts:

> ينشأ جانب كبير من الصعوبة من ***الآخر*** الغائب الحاضرالذى دائماً يراود اى تعريف يمكن ان نستخدمه. وهو لا يكفى أبداً أن نتحدث عن الثقافة الشعبية، وعلينا دائماً أن نعترف بذلك الذى نقارنه به.

(Storey1993 : 17)[٧]

وكلمة "Commom" شائع بعيدة جداً عن الحياد فى هذا السياق بدلالاتها التى تمتد أبعد من معنى "العادى"ordinary" أو المألوف "familiar" إلى المبتذل والسوقى والردىء الأكثر سلبية. ويدرك أو جنبيى Ogunbiyi (١٩٨١) هذا كما يُفهم ضمنياً من استخدامه لكلمة "Ommon" والاعتذار المحسوس من علامات الترقيم " " حولها. أما كلمة "Popular" الشعبى، بالمعنى المعتاد لـ اوجبنيى للشىء المحبوب على نطاق واسع، فهى دائما تعكس الفن الأكثر سطحية والأسهل استيعاباً ويمكن لذلك تمييزه ***بالتحامه*** أو حتى ***بعدم مبالاته*** بالأيديولوجيا السائدة وكذلك باختلافه عن ومقاومته لها. وحيث الأول يعنى المنظور المحافظ والشعبى غالباً، والأخير هو البديل.

ويشهد العديد من المؤدين فى الشارع فى نيروبى على الصفة الديناميكية للحوارات المرتجلة، بدون تفكير سابق off - The - Cuft Repartee كشكل شعبى للترفية والحوار الذى فى الوقت نفسه يساهم فى الأچنده (البرنامج) المحافظ النهائى. وفى إحدى المناسبات، كان بعض صبية الشارع الفقراء جداً يشاهدون

المؤدين فى الشارع عندما كالعادة خاطب أحد المؤدين أفراد من الجمهور، وطلب منهم النظر إلى الصبية وإن حرصوا على الا يتركوا أطفالهم ينحدرون إلى هذه الحالة. ويختص الوالدين بالتأنيب، وكأنهم مستقلون عن الفقر المحيط وأنهم ببساطه اتخذوا قرارات "خاطئة" أو أنهم من غير قصد أو تفكير عجزوا عن توفير بيوت لأبنائهم(٨):

والمدى الذى لدى ممارسات الفن الشعبى (بمعنى المحبوب والسهل فهمه وتذوقه) لانتقاد الحكومة وهكذا لإحداث تغير فى حياة الأشخاص العاديين غالباً ما يكون وهمياً أو فى أحسن الأحوال هامشياً. ومثل اللوتاريات القومية، مع ذلك، قد يعطون فقط الأمل "لكى تصبح مليونيراً، فكر مثل المليونير". ساروا – ويوا - Saro - Wiwa 46 – ١٩٨٨ ومـا يكفى من وهم التحكم لتهدئة الناس وإعادة توجيه السخط بعيداً عن الحكومة، وبهذه الدرجة تكون "فعالة" فكورس من الأصوات المحتجة مع ذلك مهما كان متنوعًا ومسليًا، ليس بمفرده حدث فعال للتغير الاجتماعى أو السياسى ***بالرغم من*** أنه يفهمه الممارسون وبعض النقاد كتوكيد للسيطرة، والمنطوق والمجرب خلال ممارسة الفن، مع عدد محير من الضغوط الاجتماعية والاقتصادية. ومثل هذه الممارسة تشترك أكثر مع عملية تطهير العواطف Catharsis مع عملية تحليل وتفكيك وإعادة البناء. وقد أدت تجربة ١٩٨٢ Ngugi And Ngugis فى كاميريثو Kamiriithu فى الإغلاق العنيف للمسرح ونفيهما النهائى، لأنه كان له القدره على الحدث السياسى وبالرغم من انه لم يُعط الفرصة ليصبح "شعبياً" فى أى معنى ***للانتشار*** فى الممارسات أبعد من كاميريثو كما يشير Ngugi Wa Thiongo، فى ١٢ مارس

١٩٨٢ أرسل ثلاث عربات شحن ممتلئة من رجال الشرطة المسلحين إلى مركز تعليم وثقافة المجتمع بكاميريثو وسوت المسرح المكشوف بالأرض. وبعمل ذلك ضمن الخلود لتجارب كاميريثو... (١٩٨٦: ٥٩).

والمدى المحدود الذى آلى إليه ذكر أوتسميه الظلم أوالاحتفاظ بفضاء ثقافى متبقى للتعبير عن الظلم فى نطاقه هو أى شىء أكثر من خلق فضاء نفسى خاص (مثل جعل زنزانة السجن أكثر "راحة") للتعمل مع مظالم الفرد يحتاج الاعتراف بها والمدى الذى إليه أى شكل من الثقافة «الشعبية» والتى ليست سياسية مباشرة يبدأ تغير اجتماعى، الذى يحسن الظروف اليومية للمعدمين، فمن المتوقع أن تكون الحد الأدنى أو أن تكون محلية. ومن المثير للسخرية، خلال المجاز الهجائى والكوميدى، يمكن فى الحقيقة أن تعزز اللا تكافؤ فى توزيع الموارد بجعلها أكثر يومياً. والمتناقض ظاهرياً أن هذه العملية المهدئة تجعل التمرد الاجتماعى الصريح ضد ظروف الظلم ينحرف ويغيرا تجاهه وبذلك يمكن أعتبارها عملية «تدجين» "Domestication" بدلاً من تحرير.

ويستشهد باولو فراير Paulo Frire بـ فروم Fromm: بهذه المشاركة الرمزية فى حياة شخص آخر يكون لدى الناس وهم التمثيل، بينما هم فى الحقيقة يخضعون ويصبحون جزءاً من هؤلاء الذين يمثلون (١٩٧٢: ٥١) وهنا بالطبع التمثيل يعنى «التصرف بطريقة «سياسية» وبعد ذلك يعلق فراير: الإظهارات الشعبية هى أفضل مثال على هذا النوع من السلوك يقوم به المظلومون الذين بتماثلهم مع القادة أصحاب الكاريزما، يشعرون بأنهم هم أنفسهم نشيطون

ومؤثرون: (١٩٧٢: ٥١) تماماً كما أن القادة أصحاب الكاريزما قد يمثلون الآخرين، كذلك أيضاً يستطيع ممثلو (المسرح). وبإسباغ تعبيرات الثقافة الشعبية بدرجة أكثر ملائمة وواقعية من الفعالية السياسية، فمن الضرورى بالفعل الأ نشجع اتجاه "الخبز والسيرك" الذى بينما يهدىء المعوزون اقتصادياً بالسماح للإحباط أن يجد متنفسا عن طريق الترفيه، والأ يفعل شيئاً ليغير الفقر فى الظروف الاجتماعية المؤثرة.

من الممكن أن نذهب أبعد من ذلك ونذكر أنه بسبب الفرص التى تسمح بها السلطات وتأذن بها للتعبير الشعبى أن النظام الاجتماعى المؤيد للجماعة السائدة سياسياً واجتماعياً يتعزز. فهذا هو صمام الأمان النموذجى.

وإذا كانت هذه بعض المناظرات المتعلقة بإدراك وتغير فى نظام الأداء فى أفريقيا، اتوجه الآن لطبيعة التغير الشخصى من المؤدى إلى الشخصية: الاستعراضى والروحانى، البارع والمسيس.

التنكر والتحولات

هناك طريقان يغير بهما المؤدون شخصيتهم اليومية وهم يدخلون أو يعدون للدخول فى حالة الأداء: الأولى خلال تنكر الذات والآخرى خلال التحول النفسى للذات التى يمكن أن تتضمن أو لا تتضمن التنكر الجسدى.

عندما يصف چون بيكتون الأداء المقنع (الفصل الثالث) يأخذ القارىء إلى الإمكانات المعقدة لاستخدام القناع ودرجة التحول الجسدى التى يجريها

الشخص المرتدى القناع وهو يقترح خطة من أربعة أجزاء حيث يلاحظ أولاً: الفئة التى لا يحدث فيها تحول جسدى "وفيها لأنها لا تمثل حقيقة أخرى" المسافة التى بين المؤدى والجمهور بالقناع "من أجل التأثير الدرامى فقط". وهذه الفئة أقرب إلى التنكر ويتوقع أن تحرص على الترفيه بدلاً من أن تكون ***مؤثرة عاطفية***. وتدمج الفئة الثانية فكرة «إنكار الواسطة الإنسانية التى فيها المؤدى يعاد تحديد هويته ميتافيزيقيا وفى الحالات الأشد إفراطاً أو تطرفاً يمسح القناع بالفعل وجوده نفسه». ويذكر بيكتون أن الشخص المرتدى القناع «ليس مجرد محرك للقناع ولا ممثل فقط فى مسرحية «لأنه بارتداء القناع» قد دخل فضاء ينتمى إلى، ويُنظر إليه على أنه، فى نفسه، شىء آخر. وهذا هو الرأى أو التصور الأكثر شيوعاً للمؤدى المرتدى القناع وبؤرة التفسيرات الاثنوجرافية (مورتون - ويليامز ١٩٥٦ وكاسفير ١٩٨٨) وكذلك استخدمت بفعاليه فى الأدب القصصى من قبل كتاب مثل شينوا آتشيبى وولى سوينكا من بين آخرين.

والفئة الثالثة عند بيكتون Picton تضع مسئولية التقديس على القناع نفسه بحيث أن المرتدى يكون أكثر كحامل ذى امتياز من كونه مؤدياً متحولاً «فليس هناك شىء فى الفضاء المطوق بالقناع لكى يصبحه المؤدى... وفى الفئة الأخيرة، يشير بيكتون للأقنعة مثل أقنعة الحزام العاجى لبنين Benin المصممة كمقويات مقدسة للذاكرة أو ايقونات، وليست كوسائل للتنكر.

عندما تنتقل لورين كروجر Loren Kruger (الفصل الرابع) من الشخص المرتدى القناع إلى الشخص المرتدى ملابس التمثيل، والمتنكر جزئياً، تستخدم مادة تمتد تغطى خمسين عاماً ليعطى وصفاً للاختيار الجرافيكى للصور من أجل تمثيل افريقيا Acting Africa متاحاً لمؤدين جنوب افريقيا فى الجزء الأول من

القــرن العــشــرين. وبمتــابعــة دلالات الإدراك الثـائى Di Chotomized Per Ception «لدرامـا العـاصـمـة الحـديثـة» وتلك الموجـودة فـى «الأغـانـى الدينيــة، الحكايات الشعبية ورقصات الجماعة. وتصف التقليدية الاستراتيجية Strategic Retra Ditronalization (صـفـحـة ٧١) بالـرغم من أنهـا ليسـت عـودة للمـاضى الضـائع، ولكن... بديلاً للعصـرية وتصف المقـالة الوكـالة الأفـريقـيـة فى عـمل جمـاعات مثل جمـاعة الزولو Zulu «النجوم المحظوظة» Lucky Stars والمغنيون الأفـارقـة African Own Entertainers و متبـخـترو المدينـة السـوداء Darktown Strutters الذين سـعـوا مـراراً لتقديم «تجـسـيـد نقـدي» رفض الثـائيـة المعـوقـة بين الحضارة الأوربية والآخر المستعمر (الصفحة ٧٥).

وتلفت مقالة كروجر الانتباه إلى التناقض العميق لأداء الذات الجماعية واللا ذات الجمـاعيـة Collective Non Self بمعنى الآخـر الجمـاعى ***المقدر سلفاً***، كمـا يراه الآخـرون - الغـربيون. فى سيـاق كـانت فيه فـرض أداء صـورة مـختـارة ذاتيـاً أو مبنيـاً ذاتيـاً للذات الجمـاعية مفعمة سياسيـاً فى جنوب أفـريقيـا، مستـخدمـة أنغـام القـيـثـار وتنويعـاتهـا[٩] كوسـيلة من خـلالهـا يتـحـدى (سـوء) الإدراك حـرر المؤدون إمكانيـة إعادة الاسـتيـلاء عليـهـا أو انتحـالهـا (اندرسون ١٩٩٦ وكول ١٩٩٦)، ولكن فى الوقت نفسه قيدت استكشاف الذات «الحقيقية» الذات المعروفة حقاً، الذات المرغوب فيهـا. وفيمـا بعـد، كمـا يبـين زاكس مـدا Zakes Mda فى مقـالته (الفـصل التاسع عشر)، تظهر التناقضات فى الذات الجماعية المختبئة.

وتحـول المادة الأدائيـة الموجـودة يعطى أيضـاً البـؤرة للتـحليل الإدراكى للـرقص

القومى فى تانزانيا المعاصرة بقلم لورا ادموندسون (الفصل الخامس) وهى تخاطب التوترات والتناقضات التى تُقابل فى استخدام مادة أداء الجنس (من حيث الذكورة والإنوثة) gendered Performence لتقديم صورة مقبولة سياسياً للبلد. وتستكشف ادموندسون عملية «الإبداع» و «الإبداع المضاد» و «إعادة «إبداع» «التقليدى» و «الشهوانى» (صفحة ٧٩) و«الحقيقى» (صفحة ٨٢) واتجاه نجوماً Ngoma للرقصات كشهوانية معتمدة على مواصفات كل من الفرق المؤدية والجمهور المتوقع وهى تلاحظ أن تأثير الفرق التجارية الحضرية، كلية باجامويو Bagamoya للفنون، للمدارس والمشاهدات المختلفة للحضرى والريفى، الأهلى والدولى. وكان على المثل الأعلى للهوية القومية أن يُخلق أولاً استجابة (مرة ثانية) لإدراك الغريب عن الجماعة The Outsider لأهل القوم - رجالاً ونساء. وسعت هذه الأچندة (برنامج) لتتضمن إثنيات (عرقيات) مختلفة ومواصفات مختلفة للسياق، لتصوير ***دائماً يحكمه الجنس*** (ذكر أم انثى Always Gendered)، وعام للدولة القومية.

ويستمر تصحيح تمثيل الذات الجماعية للمشاهدة المزودة بمعلومات فقيرة أو خاطئه فى عطائه حافزاً للمؤدين اليوم. وأنا أشير لهذا بإيجاز فيما بعد عندما اتحدث عن شعب تالينسى Tallensi فى شمال غانا ويصف پول لين Paul Lane (الفصل ٢١) ذلك بالتفصيل فى سياق دوجان حيث يناقش تصور امبيراتو (١٩٧١) "للعالم المفقود" وكذلك سام كاسول Sam Kasule (فصل ١٧) فى أعمال P'chong بشونج، وايمانويل يواه Emmanuel Yewah (فصل ١٤) عن

«الأوبرا الكوميدية فى غانا»، وكذلك مقالة كروجر Kruger (فصل ٤) عن مؤدين فى جنوب أفريقيا أيضاً تصف نغماً قوياً دولياً فى تطور وممارسة نوع Genre الأوبرا الكوميدية بغانا. وتعطى مقالة اندرو هورن Andrew Horn (فصل ٦) مزيدًا من التبصر فى الصراع الذى صادفه الكاتب - المخرج - المؤدى العالمى روبرت سيروماجا Robert Serumaga ليقدم شخصيات وقضايا وأساليب جديدة للتمثيل فى الأداء بينما يحتفظ بشخصيات مألوفة بدرجة كافية بطرق لاتزال تجذب الجمهور.

لكن كيف يُعد فرداً ويحقق نقلة من ذاته اليومية إلى الشخصيه التى يسعى لتقديمها، يصفة روبن هورتون فى مقالته (فصل ٧). يصف هورتون كيف يعتقد أن الممثلين البشر يُعتقد أنهم «يحضرون الآلهة إلى القرية» وكيف أن هناك خطًا دقيقًا (مسافة صغيرة) بين وجود god وبين أن يتملكه المعبود. وهو يمضى ليصف تجربة الإعداد للأداء، الدخول فى ساحة الأداء والتوتر المتضمن فى تحقيق البراعة فى الأداء. ويسجل هورتون ربما بطريقة مرضية أكثر من عديد من الكتاب وبالتأكيد بتفصيل أكثر، تحول الممثل إلى نقطة حيث:

> ليس من الصعب أن يطمس التيه حدود ذاته قليلاً ولا يذهب بعيداً قبل أن يفسح وعيه اليومى مكانه كلية لشىء غريب عنه تماماً.
>
> (صفحة ١٢٨)

وتظهر مقالة هورتون مدى التأويل الإبداعى المتاح من داخل مركب من الاعتقاد بإحضار «الآلهه كضيوف».

بينما يتضمن هوتورن وصفاً لتقنيات ماقبل الأداء، فإن كينجى يوشيدا Kenji Yashida (فصل ٢٠) يعطى تبصرة عن عمليات التدريب على شعائر إدخال الشبان فى الجماعة. وهو يركز على الطقوس الجنائزية التى فيها يؤدى مرتدو الأقنعة Nyau وحيث الأعضاء الجدد، ناموالى Namwali ويكشف لهم أن النياو Nyau بشرو ليسوا حيوانات ويؤكد يوشيدا أن رقصه "النياو" ليست مجرد أداء، لأن الراقصين يعتبرون أنفسهم تتملكهم الأرواح المصورة فى الأقنعة التى يرتدونها. وجديلة فعالية - الترفيه التى تحدث عنها ريتشارد شيتشنر Richard Schechner (١٩٧٧: ١٢٠) مفيدة فى مباشرة هذا الوصف بحيث أن القراء يفهمون أن التوكيد على ناحية واحدة - الحدث الفعال - لا يُقصى وجود الآخر الترفيه - داخل العرض الواحد ولا يحتاج القراء أن يتورطوا بلا نهاية فى مناظرة عقيمة عن حقيقة/ وهم "المؤدى الإنسانى فى "مقابل" شخصية الروح لأن، كما رأينا أعلى، عن طريق ارتداء ملابس التمثيل الاستعدادات الأخرى، يمكن للمؤدى البشرى أن ***يتحول*** وقتياً فى إدراكه هو وفى إدراك المشاهدين، إلى شخصية روح. لا يوجد تناقض هنا، لا تعليق أو توقف ***لعدم التصديق*** Disbelief وانما توكيد ومشاركة فى المعتقد السائد المؤثر. والقدرة على التحول فى التصور بدون التغير جسمياً تسمح للوجود الجسدى لمرتدى القناع الإنسان ***ليتحد*** مع الوجود الفوق طبيعى للروح مؤدى إنسان/ شخصية روح بدون انقسام الهوية.

ويختار برفمان Bravmann (الفصل ٩) أيضاً حدثًا واحدًا، العروض التنكرية لزارا فى بوركينا - فاسو. ويعطى وصفاً دراميًا وحيًا لشخصيات Lo - Gue لوجيو المرتدية الأقنعة التى تظهر فى جنازات ذوى المكانة وفى مناسبة أخرى فى

العام. وهو يركز على ظهور وأداء الشخصية فى ضوء الليل ويضيف كيف أن الملابس المسرحية للمؤدين "شديدة الوضوح" بحيث أنها تؤكد على "طريقتهم التى تكاد تكون اثيرية، وهكذا تهدف إلى تعزيز التصورات الشعبية للجن (الأرواح) وبعد ذلك يقدم براڤمان وصفاً مفصلاً عن إيماءات وحركات هذه الشخصيات، وبذلك يظهر كيف يجب أن يكون المؤدى منضبطًا حتى يصور بطريقة صحيحة شخصية محددة، وبذلك يستحضر بقوة أداءً دراميًا بطول ليلة العرض.

والصورة البصرية بمفردها لا تصنع عرضاً. والأحداث المحددة أو حوار المؤدين وكذلك الحركة والإيماءات أيضاً تصنع التحول الجسمى والنفسى للمؤدى إلى الشخصية. وكل من هذه الأحداث إذا أُخذت فردياً أو مع الآخرى تحدث مسافة بين هيئة شخصية كل يوم للفرد وتنكر الشخصية بحيث تسبب وجود «الشخصية». وقد وصف كيف أن عناصر العرض هذه يمكن استغلالها بطريقة كوميدية فى واحد من الأمثلة النادرة للتنكر النسائى - تنكر The Mende بسيراليون - كتبته روث فيليبس (فصل ٨).

وارتداء ملابس المسرح والتنكر من بين الأفعال الحيوية فى التحول المرئى والإدراكى - نحو - الشخصية وفى الفقرتين المأخوذتين من مسرحية ***الطريق*** ***The Road*** التى بدأت بهما المقدمة، يجذب سوينكا الأنظار للعرض «كتمثيل» وكباعث على الخشية والرهبة وفى كلا المثالين يبين حساسية المؤدى للشخصية بمجرد أن يرتدى الملابس المسرحية للآخر. وخوف ساليوبى Salubi هو أن حتى «التمثيل» - يعنى متعته التمثيل - المقصودة كترفيه مرح يمكن أن يصبح مثيراً ***للعاطفة*** بينما خوف ساى تى Say T من القوى الفوق طبيعية متأصل - سابقاً وعلى الدوام - فى ***الاجونجان*** Egungun الشخص المتنكر.

وبتمزيق ملابس الرجل الميت من على نفسه، يحرر ساليوبى نفسه من النفوذ الوشيك المفترض للميت: بإرتداء قناع ***الاجونجان*** يجعل مورانو (ربما) الاجونجان يظهر وبعد التعرف على خطوة الاجوجو مثل حالة اكونكو، يعطى اتشابى بعد ذلك تفاصيل ملابس الشخص المرتدى القناع من ليرسخ ضراوة ***الاجونجو*** كما رأينا والتناقض بين اوكونكو و«خطوته القافزة» المحببة.

والتقليد الهازل غير المبالى لأمثال ساليوبى، القوة المرعبة للمؤدى المقنع والدور المشارك للجمهور بين نواح متعددة للأداء يتم مناقشتها فى هذا الكتاب. وبينما معظم المسرحيات تؤكد على المؤدى، وعناصر الأداء مثل التنكر - ممتد للعرائس مثل مقالة مارى چو ارنولدى (فصل ١١) عن فن تحريك الدمى فى مالى، هو أكثر شكل تنكر للآخر Othering - الاستخدام الذى وضُعت له اللغة (كيلو Kilo، ستولر Stoler، فصل ٣، ١٨ على التوالى) وآلية أداء وإخراج عرض قد أشير إليه ولهذا الغرض تصف عدة مقالات الإعداد والتنظيم لترتيبات ما قبل العرض وكذلك آداب. وبرجماتية واقتصاديات الأداء فى سياق متغير بطريقه راديكالية (ننلى ومدا Nunley, Mde فصل ١٥ و ١٩ على التوالى).

ومقالة مدا عن مسرح جنوب أفريقيا فى عصر ما بعد التصالح تتيح لنا فهم الإمكانات المتعددة الوجوده للاستجابة فى ممارسة، المسرح خلال المؤدين، وكتاب المسرح والمسرحيين نحو خطاب عام ملىء بالعواطف القوية من الغضب والإنتقام والسماح و الحزن. وهو يدعم بالوثائق كيف أن فنانى المسرح المختلفين الذين

يعملون من منظورهم فى نفس الحساسيات القومية والفردية يمكنون الآخرين - المشاهدين، القراء والمتفرجين - لدخول عقول الناس الآخرين. وتقدم هذه المقالة واحداً من أقوى الأدلة على قوة المسرح، خاصة عندما يجابهه حقيقة أكثر درامية من أى عدو متخيل.

فى سياق مختلف، يخاطب ستيوارت كريهان Stewart Crehan (فصل ٢٣) المؤسسات التعليمية فى بلد ما ويبين كيف أنه داخل البناء الشكلى Formal Structure Shuctue فى مسابقة هيئة فنون المسرح القومى بزامبيا - تقريباً النقيض تماماً لعروض الهاوكا Hauka ذات البناء المهلهل التى يصفها ستولر Stoller (فصل ١) - وكان الشباب يناضلون لإيجاد طرق للتعبير عن مصاعب التى يبين الأجيال استكشفت كثيرًا من المسرحيات «أساس المعضلة الأيدلوجية والسياسية» حيث إمكانية التغير الاجتماعى الجوهرى قد جلب معه تحدى للسلطة الأبوية" والتلميح البعيد لقتل الأبوين - لأن - كما يوحى كريهان "العدالة الاجتماعية تتضمن قتل الأبوين وتوضيح هذه الفكرة له مغزى هدام يهدد بقلب علاقة الأب والابن الطبيعية والتى لذلك تعطى المسرحيات أهمية وراء مجرد الترفيه بأسلوب نهاية - النصل. ويظهر كريهان الصلات الأسطورية والشعائرية المتضمنة فى فكرة المسرحيات ويوحى بأن فى النهاية من داخل الحاضر السياسى الكئيب بالنسبة لهم، فهى تشير ربما للمستقبل لشباب زامبيا. وتحت غطاء واحد من أكثر الأماكن شكلية - مسابقات المدارس - يراهن الصبية على حقهم فى فضاء أيديولوجى وجغرافى للمستقبل.

السياق العالمى: مزيد من الممارسة، مزيد من المناظرات

فى الألفية الجديدة، تصبح الفجوة المتزايدة فى الاتساع بين الأغنياء والفقراء فى أفريقيا أكثر وضوحاً ورسوخاً. فالأثرياء القليلون لديهم المقدرة على قضاء أجازات زيارات أو التسوق فى أى مكان فى العالم، بينما الفقراء لا يملكون أن تكون لهم بيوت فى منطقة حضرية ولا أن يعودوا إلى أو يبقوا فى قراهم.

والترحيل الديموجرافى ونتائجه واضحة فى كل مكان فى القارة: شعور بعدم الأمن والاستعداد للأزمة التالية، يسود جو الأماكن البعيدة عن بعضها كنيروبى وفريتاون. هناك شعور بمحاولة التحكم ولكن لا توقف، فمد التغيير فى أماكن مثل زنزبار بينما، السياح وعمال صيانة الأنهار والغابات، ووكالات الإغاثة والإعانة والمؤتمرات الدولية يصلون وتتجمل الفنادق ويزيد التجار وسائقو السيارات الأجرة أسعارهم. وتشعر بتأثير تفاعل ما بين القارات فى كل مكان: فالمغتربون فى شمال أفريقيا يرسلون برقيات الكترونية لأقاربهم فى الوطن فى أثيوبيا ويقومون بعمل طلبيات شراء الماعز لترسل لذويهم فى الوطن فى المناسبات المعينة – نوع من الخدمة Intergoat Service – ويدفعون النقود عبر القارات ببطاقات الإئتمان.

فى تلك الأثناء تكشف ظواهر اجتماعية معاكسة عن نفسها باستمرار. ويستبدل خوف الناس الأولى من عدوى الإيدز أو إتش آى فى بتجاهل مزدر له فى القارة التى يرون والجوع، والجفاف، والحرب أو حوداث الطرق يتوقع أكثر أن تسبب موتًا مبكرًا. ومشكلة "أطفال الشوارع" فى المدن، وآثار الاتجار الدولى فى

المخدرات، وشيوع وحتى تمجيد الوحشية والسرقة خاصة فى أعقاب الحروب الأهلية، قد أثر بطرق متنوعة فى استقبال، وتوجيه، محتوى وشكل المسرح فى أفريقيا.

وقد أحدث التلفزيون تبشيراً قاريًا وقوميًا للمسيحية فى أفريقيا على نطاق واسع مخلفاً قليلاً من القادة الاثرياء وكتلة من الطموحين الفقراء وباعتبار أن هذه إحدى تأثيراته، فصناعة فيلم الفيديو غير المفيدة والمنتشرة تنتج حكايات لانهاية لها عن التحسن الاقتصادى وتعرض هذه الأفلام الفيديو ثراء ملفتًا للأنظار فى الملابس والبيوت والسيارات الشخصيات وكثيراً ما يفترض صلة بين العنف الجسمى المفرط فى أيديولوجية تاريخية مزيفة للتضحية الإنسانية واكتساب الثروة الشخصية. وهم يجدون سوق جاهزة لتوفير المتع البديلة خلال الموضة، أسلوب الحياة ونماذج جنسية. وينتج هناك مئات من دراما الفيديو الجديدة كل شهر. مع ذلك فى بيئة حضرية متزاحمه حيث أماكن الناس لا تكون معروفة تنتج دائماً والعديد يموتون ولا يتم التعرف عليهم، وهم أيضاً يعكسون - ويغلقون - الخوف المنتشر من "الاختفاء" المجهول المصدر، وواقعون فى شرك قاتل من التآمر والتضحية والأن أفريقيا لم تنأى نفسها أبداً سواء عن الأفكار أو التأثيرات أو التكنولوجيا الجديدة فى فنون الأداء، فإن استخدامها يخلق دائماً Genres أنواعًا أدبية جديدة وبالنسبة للمؤدين، المخرجين والمنتجين فإن دراما الفيديو التى لانهاية لها تدعم هذه الصناعة الناجحة الجديدة الموجهة للمستهلك.

بجانب الإنتر نت، والحفلات الموسيقية الدولية والمحلية، الفيديو والتليفزيون، السينما والراديو، فى هذا العصر التكنولوجى يعتبر الناشر الدولى كأحد الخيارات للإتصال. والعديد من الأشكال الجديدة للأداء المحلى ليس لديها وكالة خارجية مباشرة وجميع الأنشطة - الإبداع والتمويل وتشكيل الفرقة، التدريب البروفات والإنتاج - يبدأ من داخل الفرقة.

فى أوائل الستينيات ١٩٦٠ أنشأ مواطنو الـ تيف Tiv فى وسط نيجيريا مسرحًا جديدًا العرائس والأقنعة Kwagh - hir (تعنى الشىء الرائع) الذى دمج الأغنية، الرقص الحركة والموسيقى والأكروبات وارتداء الأقنعة وتحريك العرائس. وكان سبب جاذبيته الابتكار فى الشكل والمفهوم وايديولوجيته وممارسته الديمقراطية (نسبياً) وصلته المعاصرة (Hagher 1990, Harding 1989)

وكواج Kwagh - هير Hir لم يكن وحده الذى ليس لديه نص مكتوب، فكثير من المسارح البديلة لم تعتمد على نص مسرحى مكتوب، وإنما كانت تجرب فى النص المرتجل جماعياً وقد جاءت مسرحية رياموند دو سوزا العميقة التفكير Boboh Lef من سيراليون وقامت بإنتاجها فرقة تابوليه Tabuleh من فريتاون إلى لندن عام ١٩٨٣ أثناء مهرجان LIFT[١٠] وحققت مدة عرض متواصل ناجح جداً.

وبالإشارة إلى الأيام قبل السفر الدولى المنتشر أو الاتصالات الإلكترونية، جذب ديفيد كير الأنظار لأهمية «مشكلة العاملين» ويذكر أن انتشار المسرح

التجريبى، مثل نوع المسرح المتنقل Travelling Theatre فى زامبيا يدين شىء لعمليات الجزافية فى التغيير فى تعيينات المشتغلين واستشهد بتجارب المعلمين الذين كانوا ينتقلون بين غانا، أوغندا وزامبيا يحملون التزامهم للمسرح البديل معهم من مكان لآخر (كير ١٩٩٥: ١٣٥).

وكما أن انتشار والأفكار وتنفيذ التجريب فى المسرح فى الستينيات السبعينيات لم يكن مقصوراً على المسرح المتنقل Travelling، لم يكن النشاط لمسرحى فى الوقت نفسه لم يكن الخلاق غير الرسمى Non - Formal المتميز ى ممارسته عن الأداء establiahed المعتاد مقصوراً على أفريقيا وإنما كان على ستوى العالم. كانت أفريقيا جزءاً حيوياً فى فترة التجريب العالمى فى المسرح ى الشكل والموضوع:

> بينما أوشك العقد (الستينيات) على الانتهاء أصبحت الحركة المسرحية الجديدة مهمه بإزدياد بالنسبة لإحساس الثقافة المضادة بالالتحام والهوية فى بريطانيا وقد بدأ كذلك القيام بغزوات تجريبية فى أراضى غربية، لتنوع متزايد من المجتمعات. لم يكن كل هذا العمل بالطبع معارضاً صراحة. ومع ذلك ليس هناك شك أن حركة المسرح البديل ككل اتخذت جذورها من استجابة راديكالية أساساً لهيمنة الوضع الغربى الراهن.
>
> (كيرشو Kershaw ١٩٩٢: ٩٩)

وفى الستينيات، كان هناك اهتمام واسع بكسب الاعتراف بحق التعبير عن هموم الشخصية والإقليمية عبر الفنون بهدف إحداث تغير اقتصادى، اجتماعى سياسى. فى الغرب، خرجت العروض للهواء الطلق واصبحت غير رسمية. اقيمت العروض فى الشوارع، فى ميدان القرية، فى البلدات الجديدة، فى مركز

التسوق، والحانات، وأروقة الكنائس وفى قاعات المدارس. وفى أفريقيا اقيمت العروض فى السوق، القرية وقاعات التجمع - على الأقل جزئياً - فى مبنى الاجتماعات، بدلاً من خشبة المسرح.

شكل صعود الأنواع الأدبية المزدهرة من المسرح المضاد Counter - Theatre جزءاً من حركة عالمية تنتزع السيطرة على الفنون من صفوة من الممارسين ذوى التدريب العالى الذين كانوا جزءاً من المؤسسات الراسخة - الكليات، والجامعات، والفرق القومية والمسارح. تلك المؤسسات كانت تفصل وتقرر مدى الجودة فى الفنون وهكذا تسمى ممارسة. توجية تجارى، وإبداعى وجمالى هام على العمل الجديد يتبلور فى "الرمز الاخطبوطى لمسرح الفنون" (سوينكا ١٩٨١: ٤٥٩) وهم يرعون الوكلاء والنقاد الذين يمنحون أو يمنعون الموافقة أو الرخصة ***imprimatur*** للأعمال الجديدة بحيث يمكنهم التأهل (أو لا) للقب "الفن" وإمكانية نموها الاحترافى الناجح اللاحق وحتى التجارى. ومع ذلك فالنقاد كانوا غالباً متحفظين فطرياً وبالتأكيد ليسوا دائماً مستعدين بما يكفى للجديد. ويتذكر سوينكا ناقداً عندما رأى مثلاً لاستخدام تجريبى خفيف للقضاء المسرحى، كتب إنه "كان غير بارع أن يجرى الممثلين بين ومن الجمهور واستطرد يقول": ... على نحو لا يمكن انكاره لم تكن الأرض المحيطة بالمتحف مناسبة جداً للعرض المسرحى، فى تلك الحالة كان من الأبسط لهذه الفرقة أن تجد قاعة فى لاجوس حيث يمكن أن تؤدى مسرحياتهم بطريقة ملائمة أكثر (سوينكا ١٩٨١: ٤٦٠) فى ذلك الوقت كان يُرى النص المسرحى و الكاتب المسرحى والكتابة المسرحية كمفتاح للعمل الجديد والابتكار الجماعى والشفاهى لم يكن معروفاً

فعلياً كان شوينكا جزءًا من برنامج البلاط الملكى للكتاب الجدد الشباب فى ١٩٥٩ / ٦٠[١١] Royal Court Programme والكتابة بأسلوب كلاسيكيات أفريقيا (ايدو Aidoo ١٩٨٧، كلارك Clark ١٩٦٦ ١٩٧٠, Sutherland، Okot P'biteck ١٩٦٩ وسوينكا ١٩٧٣) أو هؤلاء الذين يتناولون القضايا المعاصرة (Ruganda روغاندا ١٩٧٢) كانوا يفضلون على أدب الخمسينيات وأوائل الستينيات المحبوب على نطاق واسع والذى يُرى أنه يُدل على «عدم التعلم» بدلا من البراعه (هنشو ١٩٥٦ واولاجوك Olagoke ١٩٦٢) بحيث أن حتى فى ١٩٨١، كتب اوجانبيى ذلك بينما وفر هينشو

> ***النصوص المطلوبة بشدة*** فى المدارس والكليات... وفى الوقت الذى بدأ يملأ فيه الحاجة للنصوص ***بالفنانين الأكثر كفاءة*** الذين ظهروا فى بداية استقلال نيجيريا، انصرف اهتمام النقاد من هنشو إلى الدراما الأكثر جدية.
>
> (التأكيد من عندى ١٩٨١: ٢٧)

وبالرغم من أن هنشو لم يكن يفعل أكثر من أنه ثبت بالكتابة ما كان يقدمونه الآخرون مثل حفل موسيقى غانا The Ghana Concert Party الذى وصفة كولينز Collins (فصل ١٦) أو مؤديون فى جنوب أفريقيا كما وصفهم كروجر (فصل ١٤) قدموا مجرد عابرين فى العرض هذه المسرحيات المبكرة التى كان مقدراً أن تحبس بطريقة سلبية فى نظام من المعايير المصنفة Stratified من التقييم ***الأدبى*** الذى استقر على أسلوب لغة نفترض أنه معقد أكثر، حتى بدأ يظهر تقدير واثق أكثر بقيمتهم فى الثمانينيات (نوامو Nwamu ١٩٨٨: ١١٢). وصعود تفوق النص المسرحى وضع مزيدًا من الناس فى أدوار سلبية كجمهور غير مشارك دوره أن يصفق للكاتب والمؤدين ويبتعد خارج العرض. وفى آخر

الأمر مع ذلك، أصبح ابتكار مسرحيات ليست مصممة على أن تنتهى كأدب منشور، وهدفها الذى تجهر به هو الانهماك مع الجمهور مباشرة فى ممارسة منتشرة حيث أن مزيدًا من الناس أخذوا يدركون أن ***العرض هو عمل وقول بصوت*** عال وليس الصفحة الصامتة الجنينية Footal المطبوعة على الصفحة.

ومع التفاوت الاقتصادى والاجتماعى الذى يبرز بازدياد فى الحياة اليومية لكل فرد تقريباً، ليس مثيراً للدهشة أن تجد الأشكال الجديدة من العرض فى البلاد الإفريقية، مثلما فى أى مكان آخر فى العالم، تتميز بالاستثمار الضئيل فى الموارد المادية. ومصادر التدريب أيضاً قليلة، تتجنب الأشكال الجديدة إعداد المسرح والأماكن والملابس المعقدة. ومصادر التدريب أيضًا قليلة جدًا، لذلك فالأداء الجديد يعتمد بشدة على المهارات الشخصية التلقائية: الكوميدية، الاكروباتية و الموسيقية. والمرونة والتكيفية صفات رئيسية فى هذا النوع من الأداء وبالرغم من أن معظم هذه الملامح تتناقص بشدة مع الأعداد والتدريب والبروفات المحسوبة لأشكال العروض الراسخة منذ القدم مثل النياو Nyau التى وصفها يوشيدا (فصل ٢٠)، حتى فى هذه العروض المحلية التاريخية المرتبطة بالقرينة (السياق) فباستمرار يستحدث فيها شخصيات وأحداث جديدة. وليس كما يبين جون ننلى John Nunley (فصل ١٥) ،إن هذه الأشكال الجديدة عمل مرتجل، وإنما إما كانت تتبع القواعد الموجودة فى الشكل والأيقنة Cono Graphy أو طورت اشكالاً جديدة. وقد جاءت مواضيع وأساليب العرض من اتحاد الإلهام وتجديد الأشكال الموجودة، والقرار الفكرى والتأثيرات المباشرة المحسوسة من مصدر جديد ولكنها لم تحل محل سلسلة المهرجان والاحتفالات

التى قرنت الممارسات الشعائرية الفعالة بروح الترفيه المنتشرة والتى احتفظت بوضعها ودورها داخل حياة مجتمعات الوطن. وبالرغم من أن الشباب المتمدين الجديد لم يبُعد عن المشاركة فى مثل هذه الإحتفالات والمهرجانات بما أن لديهم الحق والوسيلة للحضور، فقد وجد العديد انفسهم غير راضين بتلك الفرص فقط للأداء.

فى البلاد الأفريقية، كما فى غيرها، صاغ المسرح أشكالاً جديدة، ومعانى جديدة ومؤدين ومشاهدين جدد، واجدين الفواصل والصلات بين المألوف وغير المألوف. وفى تقييمه لعرض دوجون Dogon المعاصر يؤكد لين Lane (فصل ٢١) إن شبان دوجون *ليسوا* خاضعين بطريقة سلبية وغير مواتية لقوى السياحة القادمة وإنما هى تقلب تلك القوى نفسها لمصلحتها الاقتصادية، بينما فى الوقت نفسه تحافظ على الأشكال التاريخية للعرض لاستخدام جماعتهم للشعائر. وأسلوب القص واللصق هذا لتحويل الأشكال الموجودة للعرض توجهت إلى السائحين أو أنها تتصور مشروعاً رسمياً يكون مختلفاً لعديد من مسارح المقاومة التى تولد من الفقر والاستياء من الوضع الراهن. ويلاحظ ادموندسون (فصل ٥) بالنسبة لتنزانيا، مع ذلك، إن حتى العرض الرسمى يمكن أن يدمج بطريقة حذرة بعض إيماءات المقاومة.

بعيداً عن العروض «الرسمية» فإن ممارس العديد من الأشكال الجديدة للمسرح أحبطوا من القيود الفنية والجمالية فى الأداء السائد، وأياً كان المكان، سواء كان فى قرية أو شارع، مسرحى قومى أو جامعة. فى المحتوى، تناولت «الأشكال الجديدة» قضايا ذات اهتمام سياسى واقتصادى للغالبية من الناس،

لأن الموارد البشرية، كؤديين ومشاهدين، اعتمدوا على البارع، والخلاق، والخيالى، والضعيف، وغير المتعلم رسمياً، الفقير وغير المدرب وكانت القاعدة الاقتصادية إسهامهم هم ومكاسبهم، فتحسنهم اقتصادياً مرحب به ومثل هؤلاء المؤدين احتاجوا لقليل من الموارد المادية وتبنوا اتجاه Art - trouve، وكانت الديكورات والملابس المطلوبة يأخذونها من الأشياء التى ينبذها الأثرياء.

والعروض نفسها بالطبع قابلة لتأثيرات الزمن والاعتياد. فالعرض، لفترة، يمكن أن يكون جديداً فى المحتوى، الشكل، ولحوار، والملابس، واللغة والمؤدين، ولكن لا شىء منهم ثابت الوجود. كل عنصر يمكن تجديده وإعادة بحثه. حيث ازدهرت يوماً حفلات أرتداء الأقنعة فى فريتاون، فالقليل منها يعمل. حيث كان المسرح للتنمية Theatre For Development ربما راديكالياً مرة، إنه يصبح الآن وسيلة مفضلة لوكالات الغوث الدولية وتعليمات الحكومة للتأهيل (يجعله أهلياً)، حيث كان الـ Tiv Kwagh - hir ايقونيا يوماً، وأصبح الأن يعمل كمسرح "قومى".

والعديد من أشكال العرض الأهلية، الراسخة متحفظة فى هدفها، بينما المسرح البديل يهتم بقضايا سياسية رئيسية، ولكن زالكس مدا يتناول على وجه التخصيص استخدام كلمة «البديل» فى سياق جنوب أفريقيا ويتسائل بحق بديل لماذا؟ (مدا Mde ١٩٩٣ : ١٩٧) وهوينكر «الطريق الأهلية» (نفس المرجع ١٩٩٥ : ١٩٨) كنقطة البداية، يفككها من مصنف واحد يغطى كل شىء إلى ممارسات تاريخية عديدة وتنتهى فى ممارسات المسرح للتطوير الحالى كحركة مسرحية معاصرة هامة وذات مغزى لتفعيل استراتيجية المقاومة للهيمنة غير المرغوب فيها.

واستجابة للظروف الجديدة، فإن الأشكال الأحدث المعاصرة للدراما الشفهية والتى اساسها الجماعة، المعروفة بالمسرح للتنمية، مزدهرة. والفرق المحلية التى تدعم وتمول أولياً من قبل وكالات الغوث الدولية والوطنية بإزدياد تتمسك أو تبدأ مسرحها الخاص بها للتنمية. Theatre For Development والعديد من هده أشكال للأداء عميقة التفكير تركز على السياسة، مخصصة لمشاهدين يتراوحون بين الجماعات المحلية جداً الريفية والحضرية إلى الجماعات القومية والدولية. والقليلون كما سنرى، يدعمون أجندة سياسية راديكالية.

التحركات الراديكالية: اللامركزية والمانحة السلطة.

المسرح من أجل التنمية شكل خاص من الممارسة المسرحية رسخ نفسه فى بلدان عديدة فى أفريقيا منذ السبعينيات فمسرح الجماعة المسيس - لايخاطب بالطبع أى سياسات حزب قومى - وإنما مسيس اجتماعياً. وهذا ليس نوع مسرح القاعدة أو العامة grassrootsالذى تطور أساسا من عملية الوعى المتزايد داخل المجتمع، ولكن مع ذلك، بدون رفض أو تجاهل الأشكال التاريخية للعرض فى المجتمعات حيث تؤثر. إنها تسعى لتوسيع استخدامه وتطبيقه ليتناول القضايا المعاصرة. وهى تستجوب عمداً أشكال الأداء الموجودة من أجل تشجيع إدخال تقنيات تحليل وبناء الدراما كجزء من الاتجاه الجديد لاستخدام الأشكال المألوفة. وفى شكلها المثالى إعطاء الأولية واستخدام أشكال الأداء الموجود كقالب البناء المثالى للاتصال هو أكثر حركة ابتكارية لهذا المسرح. ولأنه عادة تبتدئها الفرق الأهم من الممارسين المبنيه أساساً فى جامعات البلاد الإفريقية المختلفة، فلديها أجندتها الأساسية المؤثرة، تدعمة بالسلطة الاجتماعية، والسياسية لعديمى السلطة. وهو بلا خجل تدخلى فى الشكل والهدف.

وأكثر ناحية راديكالية فى اتجاهه هو هدفه فى مساعدة الناس، قادر من قبل على تطابق نواحى علاقتهم غير المتساوية لمصادر أفريقيا المعاصرة، لتحليل ظروف حرمانهم من السلطة بشكل مفصل أكثرو للبحث عن طرق لتغييرها. وأكثر الملامح راديكاليه فى الشكل هو الاستخدام الموسع لوصف الشخصيات الفردى والحوار الدرامى فى الأداء. ولمحتواها الراديكالى، تركز على قضايا مختارة من الجماعة الذى تحدث فيه الدراما والذى يؤثر مباشرة على حياتهم.

والتقنيات المسرحية الجديدة تعرض مشاركة أى و/أو جميع الأعضاء فى المجتمعات المضيفة، سواء قرية ريفية أو شارع حضرى أو قطاع اجتماعى متميز، فى كل مرحلة فى عملية بناء الدراما. وإذا وأخذت ككل، تعطى هذه العملية فرصة للناس لخلق دراما خاصة بهم تعكس اهتماماتهم والتى يؤدون فيها ويتناولون فيها قصص حياتهم الحقيقية وازماتهم فى شكل خيالى. والمشاركة ليست سطحية ولا رمزية ولكنها تتحقق باستمرار فى عملية متصلة من تطابق القضية، تحليل وبناء الدراما وأخيراً تختبر الجماعة فى الأداء الاستراتيجيات المتوعة لحل الأزمة الخيالية المطروحة فى الدراما.

ومن العناصر الحيوية فى هذا المسرح الجماعى: أولاً، فالممثلون ليسوا متخصصين مدربين ولا أغراب لامنتمين وإنما أناس عادين من المجتمع الذى تبُتكر فيه الدراما. ثانياً السرد قائم على حكايات من مواقف الحياة الحقيقية التى توضع بعد ذلك فى قالب روائى، ثالثاً، حل الأزمة الدرامية فى الدراما

يتوصل إليه «بتجريب» الطرق المقترحة من قبل إما المتفرجين أو الممثلين، استجابة للشخصيات الروائية، علاقاتها وحكاياتها. فى هذه الطرق يكتسب الناس بعض التجربة للمشاعر وآليه حدى العلاقة غير المتساوية (على سبيل المثال السلطة غير العادلة) وبذلك "يخولون أنفسهم السلطة" لأحداث تغير فى حياتهم اليومية. وهذا الشكل من الدراما يُؤدى فى نقطة تقاطع الحقيقة والخيال.

فى كل أنحاء العالم (حبيب تانفير Tanvirفى الهند Sistern in Jamaica) و"سيسترن فى جمايكا" نشأت هذه الأشكال الراديكالية فى الأداء طوال الستينيات والسبعينيات وامتدت للثمانينيات فى طرق عديدة جميعها مرتبط ارتباطًا ضعيفًا بنشاط مسرحى يعمل مستقلاً عن المسرح «الرسمى» الراسخ Mcgath ماكجرات١٩٨١ . بريخت ١٩٨٨، كاميرون ١٩٩٣ كيرشو ١٩٩٢ وميسون ١٩٩٢) فى أمريكا اللاتينية وبدرجة كبيرة استجابة للمبادرة المبنية على التعليم لباولو فراير Paulo Freire، كان رفيقه من أمريكا اللاتينية أوجستو بوال Auguto Boal يكدج فى كتابه الهام فى "مسرح المقهورين" Theatre of The Oppressed (١٩٧٩) وهو مذكرات جزئياً، وكتيب لحلقة دراسية جزئياً كما أنه تاريخ.[١٢] وصيغة بوال متناثرة فى كتابه وخلال الحلقات الدراسية الدولية والأفراد الذين شاركوا فيها. ضمت طريقته تجربته مع جمع وتقطير ما كان يحدث فى العديد من البلدان: مسرح الجماعة التحليلى المسيس صمم ليمكن الناس من الانهماك بقوة أكثر وبطريقة أكثر مباشرة فى صناعة تطوير مندفعة و الممارسات المجردة لسلطة ايديولوجيتها.

فى أفريقيا قدم أفراد أمثال روبرت سيروماجا Robert Serumaga نجوجى واثينجو Nugugi we Thiong'o ونجوجى واميرى Nugugi we Miri ديكسون مـوانسـا Dikson Mwansa، روز مـبـوا Rose Mbowa ايرويز هـ. هاجـر Iyowuese H.Hagher، كـريس كـاملونچيـرا Chres Kamolongera وسـتيـفن شيفريز Stephen Chifunyise مساهمات لممارسات المسرح الوليد النقدى من أجل التمية الذى ينشط خلال التقارير المنشورة عن العمل والحلقات الدراسية Workshops التى شارك فيها جيل من الممارسين من الطلبة فى ذلك الوقت: أوجـا إس اباه Ogas. Abah، صـاليـحـو بابا Salihu Bappa، چنكيـرى اوكـورى Jenkeri Okwari، مـابوپا مـتونجـا Mapopa Mtonga والتـرتشـاكيـلا، بروسـبـر كامبور Prosper Kampare جونش ماتيرجوGonche Materego، بينينا موهوندو Penina Muhondo Mlama، جيـوليوس سپنسـر Julius Spencer، ندومب اييوه Ndumbe Eyoh، اشيرى كيلو Asheri Kilo فريدريك بوربور Frederik Borbor وآخرين غيرهم.

وعندما وجه بريخت طاقاته لكشف آليات الإنتاج والأداء وخلق الشخصيات، سعى آخرون(١٢) لجعل الناس يلعبون دور الناس بتمثيل حياتهم بأنفسهم، مثلما أوضح زاكس مـدا Zaks Mde بجـدارة فى كـتـابه When People Play People عندما يلعب الناس ادوار الناس ١٩٩٣ وفيما بعد اوجا إس أباه Oga Sabah فى Performing life تمثيل الحياة ١٩٩٧ .

وعموماً، يؤكد هذا الشكل على الحدث الجماعى بدل الفردى بالنسبة لقضايا التـغيـر الاجـتمـاعى. وفى كل مكان أدرك الناس أن التمـثيل ليس امتيـازاً لفئة

صغيرة، وإنما هو متاح للعديدين وأحيانا كان المحتوى أو الممارسة تعكس تجارب وظروف الأشخاص انفسهم، وأحيانا كانت الحكايات الشعبية يعيد حكيها بطرق تعطى لها مدلولات عصرية، وكانت المهارات القديمة والأشخاص المتقدمين فى العمر مشتركين، ليسوا كهامشيين للعرض وإنما فى أدوار رئيسية مثلما يذكر نجوكى وا نيجيكيرا Njoki Wa Njikira.

> عندما بدأت فرقة مسرح كاميريثو... وجدنا نحن الكبار سناً أننا يمكن ان نفيد فى تعليم الشباب بعض الأشياء التى لا يعرفوها وشعرت أننى أفعل شيئاً مهما للبلد بتدريس الأغنيات التى استخدمناها فى Ngaahika Ndeenda وذلك هو السبب أننى اشارك فى Naitu Njugina.
>
> (نجوجى Ngugi ١٩٨٦: ٦٠)

ويصف اوجا إس اباه (١٩٩٧) تجربة مشابهة لاحقة لبناء دراما حوارية فى مكان معين. وكان قادراً كرجل محلى نفسه أن يفسر بدقة أهمية ارتباط المؤدين المحليين ودمجهم لممارسة الأداء المحلى فى دراما الحوار ليمكن الناس بدلاً من إخضاعهم بالأشكال الجديدة عليهم. وطوال أشكال عديدة من الأداء يتضح عنصر الإبداع الجديد - فى القديم - بطرق مختلفة فيصف أوجا إس أباه كيف خلال حلقة دراسية للمسرح من أجل التنمية عن البيئة، جاءت إحدى أقوى اللحظات فى العرض عندما فجرت أغنيات محلية غناها مغن محلى إيتا Eta مواجهة درامية على فرض الضرائب داخل القرية. وعندئذ بدون بروفات استدعى الناس مرتديات الأقنعة القويات إيكيا هو هو وإجيد «أقنعة الحرب» وتمسك أهل القرية بموقفهم، وقد عزز حميتهم وقواهم وجود المقنعات، بعدم دفع الضرائب للطرق التى لم تمهد - ليس فى المسرحية وإنما فى الحقيقة

والإبداع يمكن أن يكمن فى إعادة تقييم الأشخاص المألوفين بطريقة ما بحيث أن التوازى الذى يوحى به السياق هو التحول الديناميكى.

والعامل الأساسى فى هذه التجربة هو الاختيار الذى تمكن الأشخاص المحليون من القيام به بناء على معرفتهم الحميمية لأشكال الأداء المحلى وهنا يضعون شخصيات التقنع المألوفة فى استخدام جديد.

وبينما الأشكال التجارية للمسرح التى تعمل فى المراكز الحضرية (Jeyifo 1984 And Barbe, Collins And Ricard 1997) تكشف وتلقى ضوءاً على ظروف الظلم ولكنها لا تسعى لتغييرها. ويوجه المسرح من أجل التنمية عمداً نحو تمكين الناس من تحدى، وتعديل، وحتى تغيير الظروف المحلية للظلم الاضطهاد ويقصد به أن يعطى للناس أسلوب إفراغ الحقيقة فى قالب روائى عن طريق التدريب على تمثيل "rehearsing" سلسلة من الردود على المواقف الاجتماعية والسياسية التى تحابى الأغنياء والأقوياء على حساب الفقراء وبهذه الطريقة تجعل الفقراء أكثر فعالية سياسياً فى حياتهم.

ومع ذلك، مثلما مع كل أشكال "صناعة الفن" حدث تحول آخر داخل نطاق النوع الأدبى Genre. فقد استخدمت نواحى مختارة من المسرح من أجل التنمية من قبل عديد من وكالات العون الحكومية والدولية لتمكنهم من نقل رسائل لمجتمعات مختلفة عن الصحة والماء إلخ. وقد تغير معنى "من أجل التنمية" مرة ثانية من كونه البرامج الخاصة بالناس وكثيراً ما ارتد أى أنه كان يعنى تلك النواحى التى تعينها الوكالة التى تمول بدلاً من الجماعة المضيفة ودرجة المشاركة

- وحتى الفكرة - وهى كلمة طنانه هامة فى التسعينيات تم تخفيفها لتدل على أى تمثيل Reprsentation للجماعة فى اى ناحية أو فى أى مرحلة من العملية والمشاركة قد تعنى القليل مثل الجمهور المشاهد المستحسن عندما تأتى فرقة دراما زائرة إلى جماعة لتؤدى مسرحية مقصود بها التعليم أو الوعظ فى موضوع ما. وقد يكون هناك تحليل محدود أولاً لعمليات تعيين القضية أو بناء الدراما. والمؤسف أن هذا أيضاً يسمى المسرح من أجل التنمية من قبل المؤيدين و الممارسين والممولين.

وبالرغم من هذا السطو للأساليب بدون الاتجاه السياسى أو الأيديولوجى المصاحب فإن المسرح من أجل التنمية الذى ***يركز على*** أولويات الناس فى التطوير، والذى **يسعى** لتحرير الذات، استمر فى النمو فى القوة والاستخدام فى أنحاء العديد من البلدان فى أفريقيا.

الخاتمة - الأداء والإبداع

فى الأداء، يقترن الإبداع فى أحوال كثيرة مع التقديم الأصلى للعمل. وتظهر بوضوح مقالة مارى چو ارنولدى Mary Jo Arnoldi (فصل ١١) عن مسرح بامانا للشباب فى مالى Bamana Youth Theatre كيف أن مقدرة الأفراد وإبداعهم جزء اساسى لأى عرض وهى الجوهر نفسه لتعريفهم للشباب ووظيفة الفن.

وأثناء الأجزاء البهيجة والترفيهية فى احتفالات مهرجان الحصاد لشعب التالينسى Tallensi Peopvle فى تلال تونجو Tongo فى شمال غانا، وتدمج عناصر انتقائية وجديدة فى الحركة والملابس والديكور فى الرقصات. وقد

وسعت المناشف ذات المدى المحدد من الألوان (البرتقالى والأزرق المثير الزاهى) الاختيار بجانب الملابس المزخرفة والمزينة بالخرز التى تنتمى للأيام الماضية وتستخدم العرائس البلاستيكيه وكذلك مضارب الذباب المصنوعة باليد يلوح بها كديكور، وتضيف الأحذية البوت الثقيلة والأحذية الرياضية التى بدون رباط لمجال الخلاخيل الثقيلة التى يضعها الشباب ومع هذه الأفعال لإعادة تقديم صورتهم البصرية متمشية مع وجود الأشياء المعاصرة، أدرك الناس أيضاً أن بعض العناصر فى العرض ليست مفتوحة للتأويل والابتكار، عند نقاط حيوية فى الطقوس الطويلة، فالكبار وبعض الآخرين بعيدون عن ساحة الأداء الرئيسى من أجل تأدية واجبات طقوسية معينة فى مكان أكثر انعزالاً. وتنفذ هذه الأفعال المقدسة بعيداً عن أبصار العامة ومن أجل حتى أن يُسمح لك بمصاحبة المؤدين الرئيسيين فى هذا، يطبق قواعد صارمة لإرتداء الملابس لجميع المشاركين - الزائرين والمحليين سواء. وهؤلاء الذين لا يرتدون الملابس المناسبة ***لا يسمح لهم بالسير مع الكبار***. وأهل تالينسى Tallensi Peopole مثل الناس فى كل مكان يدمجون الجديد فى المألوف، بارتياح ويدرجون ويقسمون فى طبقات ويجمعون ويفصلون بين الأفعال والأشياء المصطنعة المقدسة والدنيوية.

وحوالى مائة ميل للجنوب، ولكن لا نزال فى شمال غانا، يقيم أهل داجومبا Dagomba كثيراً رقصات جنائزية تذكارية طوال الموسم الجاف كل عام وفى إحدى العروض التى حضرتها، كان الرجال جميعاً يرقصون فى كل يوم من أربعة أيام حوالى ساعتين فى العصر. كل يوم يرقصون رقصات معينة، ولكن الراقصين، يعملون مع الموسيقيين، يختارون السلسة المتعاقبة، و الملابس، كيف يرقصون وكم

رقصة يؤدونها وفى كل يوم، يعطى لكل راقص فى الفرقة فرصة الرقص المنفرد يصاحبه الطبال الأول ومغن دينى. وقد اعطيت فرديتهم الفرصة كاملة واختار البعض أن يرقص بطريقة مبجلة بعيداً عن المشاهدين المتحمسين الذين تزاحموا ليضعوا نقوداً على جبهة الراقص علامة على التقدير وابتكر آخرون رقصات جديدة جعلت الجمهور يلهث من الابتهاج بينما اختار البعض أن يلعبوا دور المهرج فيجعل الجمهور يضحك، وابتكر آخرون تفاعلاً مع الموسيقيين، يتراجع عنهم ويتقدم إليهم وهم يتبعون الراقص حول ساحة العرض. ومن الصعب أن نقترح معايير يمكن بها رؤية هذا الإبداع نوعياً أقل من ذلك الذى يقدمه النص المكتوب وإنتاج سلسلة من العروض منه. وتقدم غانا مجموعة غنية من العروض وينتهى هذا الكتاب بتقرير كول Cole (فصل ٢٤) عن عرض يدور فى مدينة اكروبوم Akropom فى غانا، يحولها مؤقتاً إلى مسرح.

ولو أن نص التجربة المسرحية هو الأداء فى كل تجلياته فلا عجب عندئذ. إن المؤدى، مجسداً القدرة، الأسلوب والموهبة والخيال والمهارة - الذى، كبديل لكل ذرة من الإنسانية الفردية، يأخذ الضوء فى القوس المنطلق السريع الزوال، جسراً مضيئاً لما سماه سوينكا المنبت الإنتقالى والمبتدىء حديثاً مع ذلك للموت والوجود (١٩٧٦: ١٤٢)

Notes

1 'Egungun masks are regarded as physical representations of ancestral spirits' (Drewal 1992: 90).
2 See Chapter 6 in Drewal 1992.
3 See Chapter 7 in Drewal 1992. See also for example: 'Should a masquerader's characteristic gruff voice be heard in the village at night, women must flee to their homes, as the sight of the uncostumed porter who is nude, would render a woman sterile' in Adams (1986). See also Harding 1997 and Amali 1985.
4 This is the experience of Murano in *The Road*.
5 *Hauka* is the common name for mental illness or insanity in the Hausa language. In this Introduction it has been loosely translated as 'madman' or 'mad people'. In Hausa this would be *mahaukaci* (madman) *mahaukata* [mad people] *mahaukaciya* [madwoman]. With thanks to Aliyu Muhammed Bunza (1998) and to my colleagues Phil Jaggar and Malami Buba.
6 As distinct from 'literate'.
7 See also Stalleybrass and White 1986: pp. 6–26.
8 Anne Mungai, the Kenyan filmmaker, has set up a children's home for homeless young people. The children are nearly all performers: acrobats, singers, comediennes, etc.
9 Here I use the same word 'transformation' to mean converting and utilising differently, not the metaphysical or psychological transformation of the performer into spirit or character.
10 LIFT: London International Festival of Theatre.
11 Since 1995, the Royal Court in collaboration with the British Council and other sponsors have reintroduced a programme of playwriting for new African writers, concentrating in 2001 on Ugandan playwrights.
12 For a trenchant criticism of Boal's works, see Milling and Ley 2001.
13 The much publicized trip through Africa of Peter Brook empowered his troupe rather than the people they encountered. See *The Conference of the Birds* by John Heilpern. For Brook's trips to India, see *Peter Brook and 'The Mahabharata'*, ed. David Williams 1991 and *Theatre and the World: Performance and the politics of culture*, ed. Rustom Barucha 1993, *inter alia*.

Bibliography

Abah, Oga Steve (1997) *Performing Life: Case Studies in Theatre-for-Development*, Zaria, Nigeria: Shekut Books.

Achebe, Chinua (1958) *Things Fall Apart*, London: Heinemann.

—— (1960) *No Longer at Ease*, London: Heinemann.

Adams, Monni (1986) 'Women and masks among the Western We of Ivory Coast', *African Arts* 19.

Adedeji, J. A. (1981) '"Alarinjo": the traditional Yoruba travelling theatre', in Yemi Ogunbiyi (ed.) *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*, Lagos: Nigeria Magazine Publications.

Aidoo, Ama Ata (1987) *The Dilemma of a Ghost* and *Anowa*, London: Longman African Classics.

Amali, S. O. (1985) 'An ancient Nigerian drama', *Studien zur Kulturkunde* 71: Franz Steiner Verlag, Wiesbaden–Stuttgart.

Anderson, Lisa (1996) 'From blackface to "genuine negroes": nineteenth-century minstrelsy and the icon of the "negro"', in *Theatre Research International* 21 (1).

Arnoldi, Mary Jo (1995) *Playing with Time*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Bame, Kwabena N. (1981) *Come to Laugh: African Traditional Theatre in Ghana*, New York: Lilian Barber Press.

Banham, Martin (1981) *Wole Soyinka's 'The Lion and the Jewel'*, London: Collins.

—— (1985) *John Pepper Clark, Three Plays*, London: Collins.

Banham, Martin, Hill, Errol and Woodyard, George (1994) (eds) *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.

Barber, Karin (1987) 'Popular arts in Africa' *African Studies Review* 30: 3.

Barber, Karin, Collins, John and Ricard, Alain (1997) *West African Popular Theatre*, Oxford: James Currey, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Bharucha, Rustom (1990) *Theatre and the World Performance and the Politics of Culture*, Routledge.

Birch de Aguilar, Laurel (1996) *Inscribing the Mask: Interpretation of Nyau Masks and Ritual Performance among the Chewa of Central Malawi*, Fribourg, Switzerland: University Press.
Bjorkman, Ingrid (1989) *Mother Sing for Me*, London and New Jersey: Zed Books.
Blumberg M. and Walder, D. (eds) (1999) *South African Theatre As/And Intervention*, Amsterdam: Rodopi.
Boal, Augusto (1979) *Theatre of the Oppressed*, London: Pluto Press.
Brecht, Stefan (1988) *Peter Schumann's Breed and Puppet Theatre*, London: Methuen, New York: Routledge.
Breitinger, Eckhard (ed.) (1994) *Theatre and Performance in Africa*, Bayreuth African Studies no. 31, Bayreuth: Bayreuth University.
Bunza, Muhammed Aliyu (1998) in 'Mahaukaci: a mad man in Hausa society', in *The Beam*, Journal of Arts and Sciences, Vol. iv.
Cameron, Neil (1993) *Fire on the Water: A Personal View of Theatre in the Community*, Sydney, Australia: Currency Press.
Clark, Ebun (1979) *Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre*, Oxford: Oxford University Press.
Clark, J. P. (1966) *Ozidi*, Oxford: Oxford University Press.
Cole, Catherine, M. (1996) 'Reading blackface in west Africa: wonders taken for signs', *Critical Inquiry* 23.
Collins, E. J. (1976a) 'Comic opera in Ghana', *African Arts* 9 (2).
Collins, E. J. (1976b) 'Ghanaian highlife', *African Arts* 10 (1).
Coplan, David B. (1985) *In Township Tonight!* London and New York: Longman.
Cosentino, Donald, J. (1980) 'Lele Gbomba and the style of Mende Baroque', *African Arts* 13 (3).
Drewal, H. and Drewal, M. T. (1975) 'Gelede dance of the western Yoruba', *African Arts* 8 (2).
—— 1983 *Gelede*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
Drewal, M. T. (1992) *Yoruba Ritual Performers, Play, Agency*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
Etherton, Michael (1982) *The Development of African Drama*, London: Hutchinson.
Eyoh, Ndumbe (1986) *Hammocks to Bridges*, Yaounde: BET publications.
Faris, James C. (1972) *Nuba Personal Art*, London: Duckworth.
Farris Thompson, R. (1974) *African Art in Motion*, Berkeley: University of California Press.
Frank, M. (1995) *AIDS-education Through Theatre*, Bayreuth African Studies no. 35, Bayreuth: Bayreuth University.
Freire, Paulo (1972) *Pedagogy of the Oppressed*, Harmondsworth: Penguin.
Gibbs, James (1986) *Wole Soyinka*, London: Macmillan Modern Dramatists.
Gilbert, Michelle (1994) 'Aesthetic strategies: the politics of a royal ritual', *Africa* 64 (10).
Hagher, I. H. (1990) *The Tiv Kwagh-Hir*, Lagos: Centre for Black and African Arts and Civilisation, National Theatre.
Harding, Frances (1991) 'Soyinka and power: language and imagery in "Madmen and Specialists"', *African Languages and Cultures* 4 (1).
—— (1996) 'Actor and character in masked performance', *Theatre Research International* 21 (1).
—— (1997) 'Challenging Aristotle', *Journal of Comparative Poetics, alif*, no. 17, special issue: Literature and Anthropology in Africa.

—— (1998) 'To present the self in a special way: disguise and display in Tiv Kwagh hir performance', *African Arts* 31 (1).

Harper, Peggy (1967/8) 'Dance in a changing society', *African Arts* l.

Heilpern, John (1977) *Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*, Faber & Faber, 1977; reprint Methuen 1989.

Horn, Andrew (1981) 'Ritual, drama and the theatrical: the case of Bori spirit mediumship', in Yemi Ogunbiyi (ed.) *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*, Lagos, Nigeria: Magazine Publications.

Huet, Michel (1954) *Art, Dance and Ritual: Les Hommes de la Danse*, Lausanne: La Guilde du Livre.

Imperato, Pascal James (1971) 'Contemporary adapted dances of the Dogon' *African Arts* 5 (1).

Jedrej, M. C. (1986) 'Dan and Mende masks: a structural comparison' *Africa* 56 (1).

Jeyifo, Biodun (1984) *The Yoruba Popular Travelling Theatre of Nigeria*, Lagos: Nigeria Magazine Publications.

—— (1985) *The Truthful Lie*, London: New Beacon Books.

Kasfir, Sydney, L. (1988) *West African Masks and Cultural Systems*, Belgium: Tervuren.

Kavanagh, Robert Mshengu (1985) *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*, London: Zed Books.

Kerr, David (1995) *African Popular Theatre: From Precolonial Times to the Present Day*, London: James Currey.

—— (1998) *Dance, Media Entertainment and Popular Theatre in South East Africa*, Bayreuth African Studies no. 43, Bayreuth: Bayreuth University.

Kershaw, Baz (1992) *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, London: Routledge.

Kofoworola, Ziky O. and Lateef, Yusef (1987) *Hausa Performing Arts and Music*, Lagos: Nigeria Magazine Publications.

Kruger, Loren (1999) *The Drama of South Africa*, London: Routledge.

Lifschitz, E. (1988) 'Hearing is believing: acoustic masks and spirit manifestation', in Kasfir, S. L. (ed.) *West African Masks and Cultural Systems*, Tervuren: Musée Royal de L'Afrique Centrale.

Mason, Bim (1992) *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London: Routledge.

McGrath, John (1981) *A Good Night Out: Popular Theatre: Audience, Class and Form*, London: Eyre Methuen.

Mda, Zakes (1993) *When People Play People: Development Communication Through Theatre*, London: Zed Books.

—— (1995) 'Politics and the theatre: current trends in South Africa', in Geoffrey V. Davis and Anne Fuchs (eds) *Theatre and Change in South Africa*, Harwood: Academic Publishers.

Messenger, John C. (1962) 'Anang art, drama and social control', *African Studies Bulletin* 5 (2).

—— (1971) 'Ibibio drama', *Africa* 61 (13).

Miller, Jonathan (1986) *Subsequent Performances*, London: Faber & Faber.

Milling, Jane and Ley, Graham (2001) *Modern Theories of Performance*, London and Basingstoke: Palgrave.

Mlama, Penina Muhando (1991) *Culture and Development: The Popular Theatre Approach in Africa*, Uppsala, Sweden: The Scandinavian Institute of African Studies.

Morton-Williams, Peter (1956) *Proceedings: The Third Annual Conference of the West African Institute of Social and Economic Research (March 1954)*, Ibadan.

Ngũgĩ wa Thiong'o (1986) *Decolonising the Mind*, London: Heinemann.

Ngũgĩ wa Thiong'o and Ngũgĩ wa Mirii (1982) *I will Marry When I Want*, London: Heinemann.

Nunley, John (1987) *Moving with the Face of the Devil: Art and Politics in Urban West Africa*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
Nwamuo, Chris (1988) 'James Ene Henshaw', in Yemi Ogunbiyi (ed.) *Perspectives on Nigerian Literature: 1700 to the present*, vol. 2, Lagos: Guardian Books.
Ogunbiyi, Yemi (ed.) (1981) *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*, Lagos: Nigeria Magazine Publications.
—— (ed.) (1988) *Perspectives on Nigerian Literature: 1700 to the present*, vol. 2, Lagos: Guardian Books.
Olagoke, D. Olu (1962) *The Incorruptible Judge*, Nigeria: Evans Africa Plays.
Orkin, Martin (1991) *Drama and the South African State*, Manchester and New York: Manchester University Press.
Ottenberg, Simon (1975) *Masked Rituals of Afikpo*, Washington: University of Washington Press.
p'Bitek, Okot (1969) *Song of Lawino*, Nairobi: East Africa Publishing House.
—— (1970) *Song of Ocol*, Nairobi: East Africa Publishing House.
Plastow J. (1996) *The Evolution of Theatre in Ethiopia, Tanzania and Zimbabwe: A Comparative Study*, Amsterdam: Rodopi.
Ranger, Terence (1975) *Dance and Society in Eastern Africa* 1890–1970: *The Beni Ngoma*, London: Heinemann Educational Books.
Richards, Sandra L. (1996) *Ancient Songs Set Ablaze: The Theatre of Femi Osofisan*, Washington: Howard University Press.
Rotimi, Ola (1971) *The Gods are not to Blame*, Oxford: Oxford University Press.
Ruganda, John (1972) *The Burdens*, Nairobi and New York: Oxford University Press.
Salhi, Kamal (ed.) (1998) *African Theatre for Development: Art for Self-Determination*, Exeter: Intellect Books.
Saro-Wiwa, Ken (1988) *Basi and Company*, Lagos: Saros International Publishers.
Schechner, Richard (1977) *Performance Theory*, New York: Drama Book Specialists.
Schechner, Richard (1985) *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Schechner, R. and Appel, W. (eds) (1990) *By Means of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
Soyinka, Wole (1965) *The Road*, Oxford: Oxford University Press.
—— (1973) *The Bacchae of Euripides*, London: Eyre Methuen Ltd.
—— (1975) *Death and the King's Horseman*, London: Eyre Methuen Ltd.
—— (1976) *Myth, Literature and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press.
—— (1981) 'Towards a True Theatre', in Yemi Ogunbiyi (ed.) *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*, Lagos: Nigeria Magazine Publications.
Spencer, Paul (1985) *Society and the Dance*, Cambridge: Cambridge University Press.
Stalleybrass, Peter and White, Allon (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*, London: Methuen.
Storey, John (1993) *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, London: Harvester Wheatsheaf.
Sutherland, Efua T. (1975) *The Marriage of Anansewa*, London: Longman; reprint Longman Drumbeat 1980.
Thompson, Robert Farris (1974) *African Art in Motion*, Berkeley: University of California Press.
Vansina, Jan (1985) *Oral Tradition as History*, London: Heinemann.
Williams, David (ed.) (1991) *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives*, Routledge.

الجزء الأول
النظرية

الفصل الأول

الحدود الدرامية فى طقوس الإجبو IGBO

إم چى سى إتشيرو

M. J. C. ECHERUO

مقدمة

هذه المقالة تعبير تجريبى عن رأى أؤمن به منذ فترة ولكنى ترددت أن اكتبه لأن المزيد من البحث الميدانى الشامل أكثر مما تمكنت من القيام به بدا مطلوب من أجل إثباته كاملاً. وأنا اقدمه الأن لأنه يبدو أن هذه فرصة طيبه يمكن أن يريدها شخص ابداً للحصول على رد فعل هؤلاء المنشغلين بـ إجبو والدراسات ذات الصلة لفترة أطول منى. وآمل على أيه حال أن ارائى ستكون صحيحة ليست فقط لدراسة الأدب التقليدى للاجبو وإنما تفيد أيضاً كتابنا المبدعين الذين ربما يرغبون استثمار تقاليدنا لا ستخدامات معاصرة.

وقد تحدد منهجى حتما باهتمامى بنقد الأسطورة، المعنى الأصلى المبدئى الذى يستمد من بناء الأفكار والحدث فى عمل فنى ما. ولذلك قصدت أن أنظر إلى مهرجان الاجبو ككل، كحدث لبنائه معنى فى نفسه والدراما تعطى نفسها بطريقة لهذا الاتجاه النقدى لأن حدود الحدث عادة ما تكون واضحة وتتابع الأحداث بدون تغير من النوع المتعمد ولهذا السبب أيضاً لم أنشغل فى هذه

المرحلة بدراسة لغة المهرجانات ولا بالفن المسرحي الايجبو DRAMATURGY يعنى بأسلوب الاجبو لتقديم الحدث وهذه نواح هامة من الموضوع الذى بالنسبة لى سأتطرق إليها فقط بعد إقرار الأساسى النظرى والأكثر عمومية.

الدراما الإفريقية

من المتفق عليه هذه الأيام عامه أن الدراما عنصر هام فى الثقافة الإفريقية التقليدية. فى نيجيريا، عادة ما يختار اليورورباس Yowbas، والاجوز Ijaws واحيانا الأفكيس Efiks على إنها توضح هذا الرأى.[٢]

فى هذه الدراسات توجه الأنظار إلى عناصر الأغنية والملابس المسرحية والتى فى تركيبات متنوعة أدت إلى تلك الأشكال المسرحية مثل الدراما البطولية والهزلية Burlesqe، والهجاء Satire والكوميديا البذئية Sibald Comedy وشعب الإيجوز، ربما أكثر من اى شعب آخر فى نيجيريا، كما أظهر أحد الكتاب قد طوروا عبر القرون شكلاً من الفن الدرامى دينيًا فى هدفه ولكنه أصبح شديد الثقل فى جانب الأداء الماهر و القيم الفنية[٣].

وُقرئ هذا البحث على سيمنار عن لغة وأدب الإجبو الذى نظمة معهد الدراسات الإفريقية، جامعة نيجيريا نسوكا ٢٤- ٧ نوفمبر ١٩٧١ .

لم تجر دراسات مشابهة بالتفصيل بين الاجبو ولكن من الدليل المطبوع من قبل، فإن الدلالات تؤشر بأن نفس النتائج يتوقع الوصول إليها بالنسبة لمكان الدراما فى ثقافة الاجبو[٤]. وستجد أن الاجبو لاينقصهم ميثولوجيات (مجموعة

اساطير) كافية وأن لديهم إحساس قوى للحدث التمثيلى غير الواقعى وهم لا ينقصهم طقوس انفعالية.

وبينما نؤكد هذا، لا ينبغى أن ننسى المناقشة التى أثارتها مؤخراً روث فينيجان Ruth Finnegan "من الأصدق أن نقول إن هناك ظواهر معينة درامية وشبه درامية يمكن اكتشافها" فى المهرجانات الافريقية التقليدية. وتقول إن هذا مهم نظراً لما تعتبره غياب المحتوى اللغوى، الحبكة، التفاعل المتمثل للعديد من الشخصيات و المشاهد المتخصصة إلخ فى هذه المسرحيات الفطرية.[٥] وقد أيدت نقاشها إلى حد ما عبارات عبر عنها بعض الذين يناصرون فكرة الدراما الأهلية المكتملة التطوير. وعلى سبيل المثال كتابة المسرحيات الإكاين Ekine يقول روبن هورتون إن «حفلات ارتداء الأقنعة ليس مقصود منها حدوث الحكى اللفظى. ورموزها السائدة هى تلك الإيماءات الإيقاعية، تمليها الطبلة وبقدر ما يكون هناك استخدام للتعليقات اللفظية، فانها واحدة لتوجيه الإهتمام للمساحة العريضة الذى يكمن فيها معنى إيماءات الرقص... يُترك للغة الرقص لملىء التفاصيل التى تجعل العرض المقنع ثريا ومرضياً لجمهوره»[٦] وإذا كان هذا حقيقيًا فهناك سبب لإعادة دراسة استخدامنا لكلمة «دراما» لوصف هذه الأحداث بما أن على سبيل المثال «القاء» و «أداء» الشعر الملحمى فى كورس يمكن أن يكون له أغلب مميزات المهرجان الأهلية ومع ذلك لا يكون مسرحاً.

الدراما والمجتمع

الدراما فى تجلياتها العديدة، بما فيها تجلياتها الطقوسية جماعية جداً Communal فى شخصيتها. وأكثر من أى من الفنون الآخرى، فهى تتطلب جمهور جماعى فى كل مراحل حدوثها:

وغالباً ما تتطلب مشاركة الجمهور فى أحداث الأغنية. ولهذا السبب يجادل بعض واضعو النظريات بطريقة مقنعة أن الدراما تزدهر غالباً فى المجتمع الذى نما وعى قوى بذاته ***كجماعة***(٧) ومع ذلك، ينبغى أن نضيف مع ذلك أن الدراما تزدهر أفضل فى جماعة حولت بنجاح الطقوس إلى احتفال وحولت البناء الأسطورى للحدث من المستوى الدينى وكهنوتى إلى الدنيوى.

على مستوى النظرية هذا هو التفسير الذى يقدم دائماً لتطور الدراما الإغريقية. من المؤكد أن المسرحيات اعتمدت على تطابق الحضارة الإغريقية مع جذورها الثقافية والدينية المشتركة وتحول تلك الهوية من مصادرها الأبولونية الديونيسوسية Dionysian أو Apollonian إلى تجربة دنيوية مساوية لتلك التى لا تزال تحتفظ بشىء من مضامينها الدينية الأصلية.(٨)

أينما يحدث هذا تصبح الدراما المهرجان المثالى، العيد الدينى الجماعى الذى يُظهر إعادة الأداء والتكريس لكل فرد فى الجماعة. وفى المجتمع الإغريقى والمجتمعات المشابهة، تدعم الدراما، كمهرجان أو عيد القيم العامة والروابط المشتركة والتابوهات Taboos المحرمات العامة. وهى تعيد توطيد الصلات مع الماضى وتدفع الناس إلى المشاركة فى حدث جماعى بمرح وروح الرفاق.

الدراما والطقوس والأسطورة

إذا كان المهرجان، لذلك، احتفالاً، فالدراما إعادة أداء للحياة. والدراما بالنسبة للمجتمع مثل الطقوس للديانه: تأكيد شعبى لفكرة، ترجمة الـ Mythos أو الحبكة إلى فعل تماما كما أن الطقوس ترجمة الإيمان فى حدث خارجى[٩]. ومشهد النبوءة Divimotion، على سبيل المثال، ليس فى نفسه دراما بالرغم من أنه ربما يكون دراميا. فهو طقسى أو شعائرى، يعنى أنه تمثيل فعلى للإيمان أو الحلم مثل القداس أو التعميد ونمط الحدث لا يحكى قصته، إنه يعيد تأكيد جوهر الإيمان فى تعبيرات رمزية Symolic Termo. من الناحية الآخرى، تسمح الدراما بإعادة تأويل الحياة خلال نمط الأحداث المرتبة خلال الجزئية من التاريخ التى عادة نسميها حبكة Plot[١٠] لذلك إنها تلك الأسطورة التى تعطى جوهر للحكاية مثل الإيمان الذى يعطى الجوهر للطقوس. إنها الأسطورة - يعنى الحبكة - التى تعطى الحجم والدوام Mass And Dusation للطقوس (ومن ثم للإيمان) وتقودها فى النهاية إلى الدراما.

كان علماء الانثروبولوجيا (علم الإنسان) مفيدين فى تصنيف تلك العلاقات المتبادلة والمدرسة المعروفة بمدرسة كمبردج Cambridge School التى تُظهر أن الأسطورة تنشأ من الشعيرة وليس العكس وإن الأسطورة هى التلازم المنطوق للشعيرة المؤداة قد ضللت العديد من الباحثين بتشجيعهم على افتراض أن الطقوس، خاصة بين الشعوب المعروفة بالبدائية، لازالت تتطور من تجسيد مفاهيمى فى الأسطورة. وطبقاً لذلك، فهم يرون عمل الطقوس ببساطة على أنه رد فعل غير منظم وربما تلقائى من قبل الشعوب البدائية لأسرار الحياة. ومع

ذلك فبعض الباحثين اتجهوا إلى إنكار أهمية أى فرق بين الطقوس والأسطورة ويطابقونها كلية مع فكرة المهرجان وهم بذلك يعطون الانطباع، بدون أى تبرير، إنه ليس هناك أى حدود خاصة وهامة لتأويل الدراما إلى مهرجان. وعلى سبيل المثال مهرجان يام الجديد New Yam Festival أحدث طقوس وبهيج جداً. ووراء الأنشطة الطقوسية للمهرجان هناك بالتأكيد غالباً Mythos حبكة لإله عائد ورحيم يرحبون به ويسترضونه ولكن المهرجان نفسه، مع الأحداث الطقوسية المرتبطة به، ليس الدراما الذى تنبثق من التطور، إعادة الأداء وإعادة التأويل الأنتقائى للنواحى الهامة للأسطورة المهرجانية.

نحن نحتاج لذلك، للتمييز بين الدراما والمهرجان، ليس على أساس خصائصها الدرامية الخارجية (بما فيها الرقص والأغنية والملابس المسرحية) ولكن تطويرها للحدث، سواء كان هذا الحدث مدعومًا بالحوار أم لا (كمتميز عن الحدث) والمسرحية التى يمثلها ممثلون يرتدون الأقنعة، على سبيل المثال والتى لها جذور قوية فى الأجبولاند[11] دراما فقط بالقدر الذى تحمل فيه عنصر الممثل الصامت معه محتوى قصصيًا أو حبكة. ولكنه أساسى لأن قوة أحداث العرض الذى يرتدى الممثلون فيه القناع طقوسية أو رمزية وخلف القناع حلم الإيمان.

التناظرات الإغريقية والسومرية القديمة

التناظرات مع التراث الإغريقى شائعة فى مناقشات طبيعة وأصول الدراما. وبعض التناظرات يمكن أن يكون مضللاً. ويظهر آرثر كوستلر أن الفن الدرامى له

جذوره فى الطقوس الاحتفالية - الرقصات، الأغانى والتمثيل الصامت - الذى يمثل أحداث الماضى الهامة أو المستقبل المرغوب - المطر صيد ناجح، حصاد وافر. وكانت الآلهه وأنصاف الآلهة والأسلاف والحيوانات المشاركة فى الحدث تجسد الشخصية بمساعدة الأقنعة، الملابس، الوشم والمكياج. وكان الشامان (كــامن) الذى يرقص وهو يؤدى دور إله المطر كـأنه ***إله المطر*** ومع ذلك ظل الشامان فى نفس الوقت.(١٣)

يقول چى پى كلارك J. P. Clark هو يتحدث عن أصول الدراما النيجيرية «إنها تكمن حيث وجُدت بين شعوب الأرض، فى أعماق ماضى السلالة. ونحن نعتقد أن مثلما تعود جذور الدراما الأوربية إلى اوزوريس المصرى وديونيسوس الإغريقى، وكذلك أصول الدراما النيجيرية يتوقع أن توجد فى الديانات الأولى والاحتفالات والمهرجانات السحرية لشعوب البلد(١٤) وصحيح أن هناك تشابها كبيرًا بين، مثلاً احتفالات العام الجديد النيجيرية (فبراير) والاحتفالات الديونيسوسية الإغريقية الأولى التى عادة ما كانت تسبق موسم الزراعة وتستمر ٥-٦ أيام (يقول چى پى كلارك أن سبعة هو الرقم السحرى!) ولكن هناك تنتهى المقارنة، لأن المسرحيات الإغريقية كانت فى الحقيقة فقرة ***واحدة*** فى برنامج الاحتفالات. وفى مسرحياتهم أتاح الإغريق تقديم خاص أو آداء لـMythos الحبكة داخل إطار الحدث المهرجانى الأكبر (والشعائرى عامة). بمعنى أن المسرحية الإغريقية الأولى كانت مسرحية لأسطورة تقام كجزء من الاحتفالات. ومثلما عبر عن ذلك كورنيلياس لو Cornelius Loew، فقد أحيا الكتاب المسرحيون التراث الثرى للأسطورة التى كان جميع الناس يعرفونها وخلال

معالجة حرة للمواضيع المألوفة ساهموا أكثر من أى فرقة أخرى فى اليقظة الإغريقية Greek Awakening[١٥] .

ويصبح الفرق الذى نؤكد عليه هنا أوضح فى حالة احتفال العام الجديد السومرى القديم الذى كان يستمر اثنى عشر يوماً بين مارس وأبريل ومرة ثانية بين سبتمبر وأكتوبر كل عام. ولم يؤد هذا الاحتفال أبداً إلى مسرح، مثلما كان الحال فى اليونان، بالرغم من وجود الطقوس، الرقص والأغنية. فى الاحتفال السومرى، تُكرس الثلاثة أيام الأولى لتطهير الجماعة كلها استعدادًا للكفارة أو التطهير العام الذى يحدث فى اليوم الخامس من الاحتفال. وتمتلىء الأيام الخمسة التالية بمجىء الآلهة، والاطلاق والتتويج التالى للإله الأعلى ماردوك Morduk ودخوله المنتصر إلى المدينة واكتمال عودته فى طقوس عربيدة شعائرية جنسية مقدسة. ويُكرس اليومان الآخران من الاحتفال لمباركة الجماعة من قبل الآلهه الذين يعودون فى اليوم الثانى عشر للعالم الآخر.[١٦]

ليس هناك، هكذا «نقص فى الأحداث، حتى فى الأحداث الدرامية، فى الاحتفال السومرى. ولكن بخلاف الاحتفال الإغريقى، على سبيل المثال آداء وصول ماردوك يتجسد فى الاحتفال نفسه كحدث طقوسى. بمعنى أن الدراما تُستوعب فى الفعل الطقوسى والـMythos الحبكة يتم تضمينها فى الشعيرة. ولذلك فبالرغم من أن الاحتفال به قدر كبير من الحوار، فالأحداث والموسيقى والرقص والديكور، فإنه لا يتبلور فى دراما[١٧].

احتفال الإجبو.

يبدو أن احتفال الإجبو حالياً قائم وفقاً للخيوط السومرية وليست الإغريقية. وإذا كان الأمر كذلك، عندئذ فظهور دراما الإجبو المبنية على تراثنا الأهلى سيعتمد على مدى فاعلية امكانية نقله وراء الشخصية الثرية ولكن الشعائرية للإحتفالات نفسها.

احتفال مبوم آما *The Mbom Ama Festival*

استعين بأول مثل لى من احتفال مبوم آما فى مدينتى، امونومو. يقام الاحتفال بين الأسبوع الأول والثانى من أكتوبر فى كل عام ويستمر حوالى ثمانية أيام. وهناك احتفال ورقص وشرب معتاد، الابتهالات، الاستعطاف والتضحية. ولكن قلب الاحتفال هو تنظيف جميع ممرات المشاة من المساكن ومن حولها من أرض إلى ضريح **إيبو** *Ebu*، إلاله السلفى للمدينة. وعموماً فالاحتفال له الملامح التالية:

١- تزال الأعشاب الضارة من الطرقات وتكنس توقعاً للقمر السادس ورحيل الإيبو من البلدة.

٢- يعلن رئيس الكهنة فى إيبو القمر السادس ويحدد يوماً للاحتفال.

٣- تقدم البلدة قربانا جماعيًا، يقودها رئيس الكهنة ويساعدوه فى ضريح إيبو، وتقدم العائلات التى يرعاها إله رعاية خاصته وأيضاً قرابينها.

٤- وفى يوم سوق افو Afo المحدد، وهو اليوم الثامن من الاحتفال تتجمع البلدة فى ميدان السوق للرقصات، ومسابقات مصارعة وحفلات ارتداء الأقنعة المتنوعة. وهناك مرح وضيوف من خارج البلدة يحُتفى بهم خاصة.

٥- يصبح المرح غامراً وجامحاً مع أقتراب المساء وينتهى اليوم بسباق لفظى مرير من الإهانات. ويحدث هذا بجوار النهر الذى يفصل جزئى البلده ويقال إنه يمثل طريقًا واحدًا لتوجيه التهمة وتاديب كل جزء من البلده على جرائمه فى العام السابق.

٦- يغادر إيبو البلدة مع زوجته Lolo لولو، أثناء عاصفة رعدية الذى يتوقع أن تعقب نهاية الاحتفال.

وهكذا فالبناء الكلى لاحتفال مبوم آما فى الأساس شعائرى فى شخصيته. وخلف هذا الحدث الطقوسى حبكة Mythos مكتومة (أو على الأقل غير معبر عنها). وعندما نتأمل الطقوس، نجد أن الاحتفال فى الحقيقة يحتفل برحيل الإله السلفى ورفيقته لولو من البلدة. وايبو هو الذى يأتى بالحظ السعيد، ليس فقط بالثروة و أنما أيضاً بالذرية. والهدايا الخاصة التى تقدم إليه علامة على تقدير هؤلاء الذين ولد ابنائهم فى العام السابق يُتنبأ أن يكونوا تجسيداً لواحد من اثنين من تابعى ايبـو الرئيسين Oparanmu And Oparascha اوپارانو واوباروشا. ويصبح من الواضح عندئذ أن التنظيف التمهيدى للطرقات طقس توقعى لجعل الطريق جاهزاً إذا ما اختار الاله وملكته أن يمكثا مع أى من المتضرعين فى بيوتهم العديدة.

ومتضمنا أو مكتوما فى احتفال مبوم آما ميثولوجيا (مجموعة اساطير) البلدة بأكملها: لأسلاف إيبو، رفيقته لولو، ظروف تأهيله فى البلدة، أزمات الماضى، والظروف المحيطة برحيلهم السنوى من البلدة، وسبب أضحياتهم الاسترضائية الشاكرة. كل واحد من هذه التفاصيل حبكة أو بذرة دراما، وكل منها قابل لألف من التفسيرات وإعادة التفسيرات المتنوعة، اعتماداً على اختيار الحقيقة والتفصيل. وبدون هذا التطوير والتوسيع للأسطورة المختبئة، لا يمكن أن يكون هناك دراما، وإنما فقط الطقوس والعرض.

احتفال اودو *The Odo Festival*

احتفال الأودو هو احتفال أكثرتطوراً فى اكو AKU وهى جماعة صغيرة للزراعة والتجارة تبعد حوالى أربعة عشر ميلاً من نسوكا. ويقام الاحتفال بين فبراير ويوليو كل عامين. وإلى حد ما، هذا المهرجان ليس استثنائياً فى جماعة الأكو وإنما يوجد فى كل أنحاء مقاطعات اودى udi ونسوكا Nsukka حيث أحيانا يطلق عليه احتفال أومابى Omabe ويقام كل أربعة أعوام عندئذ ومع ذلك، ليس هناك صلة طقوسية، بين اودو اكو واودو الآخر فى منطقة نسوكا، ربما الآن لكل جماعة ظاهرة محلية (بالرغم من الاسم المشترك) وهذا شىء هام الآن الأودو ليس إلها، وإنما روح الراحلين تعود لتمكث ستة شهور من المشاركة مع الأحياء.

ومن ثم، ليس هناك تبجيل ولاعبادة للاودو وإنما بدلا من ذلك نوع من الألفة الدالة على الاحترام. هناك تفسير جيد لذلك ربما. فشعب الاكو AKU، بالرغم من أنه مجتمع مؤيد جداً للنظام الجمهورى، فهو يقبل الإله السلفى المشترك،

دايوا Diewa، الذى يتميز بوضوح عن المعبود الإجبو الأعلى شوكو ***Chukwu*** الذى يسميه شعب الاكو (مثل معظم شعوب النسوكا الآخرين) إزيشيتوك. ولكن مع ذلك ديوا معبود إشرافى فقط فى اكو. ومعظم الآلهه الفعالة موجودة فى وحدات القرى الثلاث عشرة فى البلدة، والوحيد الذى من اجله هناك احتفال فى كل آكو هو اچيبى Ojiyi، الإله الأبوى أو المحلى ليوز Use، واحدة من ست قرى فى مجمع إيكا - ابوت Eka -Ibute. حتى الآلهه المهنية لآكو (إله الحرب، Nshi نشى، إله العدل، اجوا Egure، إله الزراعة فيچوكو Fejoku، إله المدفأة (البيت) اوزير Usere والماء يوچير Ujese ينتمون فى المثال الأول لأحد وحدات القرية. واحتفال الأودو هكذا ليس حتى احتفال للعبادة أو حتى استعطاف لإله بالرغم من أن الاحتفالات تحدث بالضبط بعد موسم الزراعة. إنها مع ذلك ذات أهمية كافية للجماعة لمنح اللا إله non - god اودو Odo ثانى أكثر احتفال مبجل فى البلدة.

احتفال الخصوبة اوچيى *Ojiyi*

والشىء التالى الذى نلاحظه هو أن احتفال أودوليس طقوسًا للخصوبة. وبهذه العبارة نعنى احتفال مخصص فى المقام الأول لسؤال الآلهه من أجل الأطفال والمحصول الوفير. ويرتبط عيد الخصوبة عادة باكتمال التوحد الفعلى أو الرمزى بين الرجل والمرأة، الأرض والسماء، الإله المُحسن والمتضرع العابد. وتلك الاحتفالات لذلك معربدة فى شخصيتها وتظهر طقوس عربيدة أى فى شكل من أشكالها. وهناك فترة من الترخيص الجنسى الظاهر فى النمط الطقوسى لذلك الاحتفال متعمداً يعنى توقع الوفرة المأمولة للطبيعة والآلهة (١٨).

ومن هذه الاحتفالات احتفال أو عيد اويچى فى آكو، الذى يقام خلال الشهر الثامن من العام الاكوى [١٩]. ويبدأ عيد اوچى بموكب طويل من الأطفال، النساء، والشباب (ومعهم البنادق) والكهنة، وحاملو السيوف الذين يستقبلون اويچى ويتحركون معه عبر الوديان الجافة بمصاحبة الموسيقى البطولية إكپا IKPA خلال كل قرية من اكو. ولكن الحدث الحاسم فى العيد هو تقديم وتكريس عدة فتيات كقربان للإله. وخلال تلك الشابات يحمل اويچى. الأطفال فى العام التالى تأكيد لاهتمامه المستمر بالجماعة ويبجل هؤلاء الأطفال تماماً كذرية اويچى، وبالرغم من أنهم لا ينظر إليهم على أنهم مقدسون، فإنهم يقدمون لجميع التجمعات على أنهم أحرار المولد[٢٠]. وهذا الزواج يحول معنى العيد إلى طقوس ويعقبه مرح عام.

الأودو كعيد ابولونى *The Odo as Apollonian Festival*

فى العيد لذلك، التأكيد ليس على الإنجاز وإنما على المشاركة. هذه المشاركة، فى المقام الأول، بين مستويين من الوجود بين هذا العالم والعالم الآخر، بين الأحياء وأقاربهم الراحلين. وهكذا هناك صفة روحية للاحتفال وذلك هو السبب إنه يمكن وصفه، حتى وإن كان غير دقيق قليلاً، كحدث ابولونى من أجل أن نميزه من العيد الديوينسوسى الذى عادة يحتفل بذكرى موت بطل، إله أو قريب من الأسرة. (بروميثيوس Prometheus، اورفيوس Orpheus، السيد المسيح Christ) ويحتفل عيد الأودو بعودة البطل الإله والقريب المفقود أو المتجول أحد عيد القيامة (Easter Sunday) وهناك حالة ابتهاج مع ذلك، ويرتبط هذا حتما بالخوف المقدس ومن المهم تقدير هذا لأنها تفسر السبب فى أن لكل قرية فى

مجتمع آكو احتفال اودو Odo خاص بها، أحد أبنائها يعود من عالم الأرواح.

وعامة هناك خمس تقسيمات بنائية فى المهرجان:

١- الاستعداد

٢- الترحيب والعودة

٣-المشاركة

٤-التكريس

٥- الرحيل والمباركة

١ - الاستعداد:

يبدأ هذا فعلاً مبكراً فى يناير مع الاحتفالات التمهيدية المعروفة فى آكو بإحتفال إجوريجو Egorigo وهو احتفال مرح يعلن بدء احتفال الأودو الأول، الذى يسمى اوفروزو Ovurzo، روح مستكشفة يدل وصولها فى اليوم قبل الأخير فى «الشهر الحادى عشر» بداية الاحتفالات.

٢ - الترحيب والعودة:

وبعد العودة الناجحة لأفروزو، يبدأ الأودو الاثنى عشر الآخرون فى العودة وهم يلقون الترحاب فى أيام متتالية بالطبول وإقامة الولائم والرقص وعند هذه

المرحلة، بالرغم من أن الناس يتحدثون عن الأودو بصيغة المفرد، هناك فى الحقيقة عديد من الأودو بمثل عدد وأحداث القرية وتنظم كل قرية احتفالات الاستقبال الإضافية الخاصة بها على المستوى المحلى.

٣- المشاركة:

ينسحب الأودو الآن إلى البساتين المقدسة لكى يكونوا تحت حماية إله متحفظ ولكنه يقظ وحسن النية يسمى يوهامو Uhamu. ومن هنا يحتك جبل الأودو بالأحياء. أولاً يأخذ بعض الشباب طعامًا مُعدًا خصيصاً من النساء وأندر خمر نخيل من الرجال إلى الأودو وفى المزارات المقدسة العديدة فى الغابة أو جانب التل ثانية، فى المقابل يزور الأودو كل بيت مبكراً جداً صباح كل يوم علامة على رد المجاملة والمشاركة. ويهدد الأودو بالعنف ولكن هذا يُفهم عامة. بطريقة مازحة وإنه طريقتهم فى إعادة إقامة المشاركة ولكن بدون ألفه أكثر مما ينبغى. وخلال هذه الزيارات، تُعد النساء وجبات لذيذة جداً للاودو ورفيقاتهم.

٤- التكريس:

يسبق التكريس عودة الأودو لعالم الأرواح. ويقام الاحتفال هذه المرة قبل تجمع كل وحدات قرية آكو. ويمثل أحد الأودو الباقين جميعهم. ويزين الضريح الرئيسى خصيصاً فى أوموديكو Umudiku، ويحضر المجتمع بأكمله، بما فيهم النساء والأطفال الذين يُسمح لهم هذه المرة للمشاركة أو المشاهدة. ويكون عازفو الطبول والأبواق موجودين للعزف وهناك عناء مؤثر جداً تغنيها النساء فى مدح الأودو. والحدث الأكثر أهمية (الاوجى) Climactic هو سباق اودو الأول: وهو

سباق هزلي جزئياً وجاداً لدرجة الهلاك جزئياً بين الروح ومجموعة ممثلة من الذكور أقوياء الجسد (بين الأعوام ١٤ إلى ٣٠) من جميع وحدات القرية الثلاث عشرة. وهو علامة على التضامن، أخر عمل للاودو للتماثل مع الجماعة.

٥- الرحيل والمباركة :

يبدأ رحيل الأودو فى يوم سوق آفو Afo آخر. ويتضح اهميتها بوضوح فى الشخصية الطقوسية للأحداث. يأتى أولاً اجتماع الأودو مع أكبر امرأة سنًا فى المدينة. ويعقد هذا الاجتماع فى حوالى منتصف الليل تحت جسر عبر أخدود عميق جداً فى قرية اسمها ليچليچ Legelege (Lelege). وتقدم هذه العجوز للاودو وهو الآن عار تماماً وبدون خوذته الثقيلة التى طولها ستة أقدام، هدية رمزية من السمك (المفضل لدى اودو) وقطعة من القماش الأبيض وبعد هذا، يقوم الأودو بجوله الزيارات لجميع وحدات القرية الثلاث عشرة. وعند كل توقف (محطة) تقدم القرية المضيفة شاباً ليحل محل «الروح» السابقة. وبعد ذلك يقيم الأودو الجديد مسابقة مع العدائين الشباب من القرية المجاورة. وهذا حدث يقصد به تولد كثير من الضغائن ولكنه أيضاً مخطط أن ينتهى بسباق حر للجميع بكلا من الأودو والناس للقرية المجاورة. وفى نهاية هذه الزيارات، وينسحب الأودو مرة ثانية إلى البستان، ينتظر دقات الطبول والسهر طوال الليل الأخير والذى سيسبق اصطحابه خارج المدينة مع مجموعة من الشباب فى طريق عودته للعالم الآخر، وعند هذه المرحلة يمنح الأودو مباركته الآخيرة التى عادة ما تتحقق فى عاصفة رعدية فى شهر يوليو تبشر بالخير.

خاتمة

هذا البناء هو الأداة لمعنى الاحتفال. ومن الملاحظ أن هذا الخط السردى هو العيد والإبتهاج، ليس للأحداث المحرضة له أو المدعمة له. ووراء الاجتماع الشعائرى للاودو مع أكبر سيدة سناً فى ليليج، على سبيل المثال، هناك قصة. ولكن تلك القصة لم يتم مسرحتها، ويمكن استخراج المعنى فقط من الحدث خلال الرجال الأكبر سناً أو المفسرين الطيبين وبمعنى آخر فالمحتوى الدرامى مطمور فى النقاء الشعائرى للإحتفال ويبدو أن المطلوب إذن هو أن يجبر تلك الطقوس لتثمر قصتها، ليقطع الغطاء الاحتفالى إلى الأحداث الأساسية فى الحبكة Mythos. والشعيرة كانت دائماً ولاتزال طريقاً مسدوداً، لا تستطيع أن تمو وهى فقط تتكمس بثبات إلى الرمزية المتعذر بلوغها حتماً. (بالرغم من قوتها) وينبغى على الاجبو عمل ما فعل الإغريق: مد الطقوس إلى الحياة وإعطاء تلك الحياة أساس دنيوى. وبتلك الطريقة قد نتمكن من تفسير وإعادة تفسير رؤية الحياة الجادة تلك التى تظهرالآن بطريقة باهتة فقط فى احتفالاتنا.

Notes

1 Friedrich Nietzsche, *Philosophy in the Tragic Age of the Greeks*, tr. Marianne Cowan, Chicago, 1962, *passim*.
2 J. P. Clark, 'Some Aspects of Nigerian Drama', *Nigerian Magazine*, No. 89, 1966; Robin Horton, 'The Kalabari Ekine Society', *Africa*, 2, 1962; Ulli Beier, 'Yoruba Folk Operas', *African Music*, 1, 1954; 'The Oba's Festival at Ondo', *Nigeria Magazine*, No. 50, 1956; 'The Egungun Cult', *Nigeria Magazine*, No. 51, 1956; 'The Oshun Festival', *Nigeria Magazine*, No. 53, 1957; S. A. Babalola, *The Content and Form of Yoruba Ijala*, Oxford, 1966; O. Ogunba, *Ritual Drama of the Ijebu people: a study of indigenous festivals*, Ph.D. Thesis, Ibadan, 1967.
3 Margaret Laurence, *Long Drums and Cannons*, London, 1968, p. 79. See also pp. 12, 18, 78–80.
4 G. I. Jones, 'Masked Plays of South-Eastern Nigeria', *Geographical Magazine*, 18, 1945; J. S. Boston, 'Some Northern Ibo Masquerades', *Journal of the Royal African Institute*, 90, 1960; J. P. Clark, *op. cit.*; Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford, 1970.
5 Finnegan, pp. 500, 501.
6 Horton, p. 98.
7 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, p. 249.
8 Cf. Arthur Koestler, *The Act of Creation: A study of the Conscious and Unconscious in Science and Art*, New York, 1967, p. 309: ' ... though modern theatre hardly betrays its religious ancestry, the magic illusion still serves essentially the same emotional needs: it enables the spectator to transcend the narrow confines of his personal identity, and to participate in other forms of existence.
9 Frye, p. 107.
10 Cf. J. Melville and Frances S. Herskovits, *Dahomean Narrative: A Cross-Cultural Analysis* Evanston, Illinois, 1958, p. 106: 'A rite is – it must never be forgotten – an action redone (commemorative) or predone (anticipatory and magical).'
11 Finnegan, p. 510, G. I. Jones, p. 191; J. S. Boston, *passim*.
12 In my view, the masquerader is a performer; he requires only a plot-based role to become a character-in-drama.
13 Koestler, pp. 308–9.
14 Clark, *op. cit.*
15 Cornelius Loew, *Myth, Sacred History and Philosophy: The Pre-Christian Religious Heritage of the West*, New York, 1967, pp. 239–40.
16 Ibid., pp. 33–4.
17 The re-enactment of the coming of the god, *Ulu*, in Achebe's *Arrow of God* would be drama, in any sense of the word.
18 As one Ebenezer Ozo, an Aku student formerly at Ahmadu Bello University, says of that matter, there is a proclivity to become drunk. Women and children are no longer hindered from drinking wine. This freedom, together with many other shelved restrictions, augurs well for a happier celebration.
19 Another fertility festival is the *Alu* (or *Ani*) festival which is held in the 'third month', within the period of the *Odo* ceremonies.
20 In recent years, this practice has been held responsible for the unusually high incidence of prostitution among some of Ojiyi's wives who can thrive, as one source put it, 'without molestation or discrimination' because they are sacred to the god and are 'unable to secure alternative husbands'.

الفصل الثانى

الأسطورة، الطقوس والدراما فى الاجبولاند

اوسى اينيكوى OSSIE ENEKWE

هناك مسعى جاد بين علماء الأجبو لتوضيح العلاقة بين الأسطورة، الطقوس والدراما الأجبو. وإم چى سى اتشيرو M. J. C. Echeruo الذى يعبر عن الرأى أن الأسطورة هى المادة الاساسية للدراما، يحاول أن يثبت أن دراما الأجبو لاتستطيع أن تتطور حتى تتحرر الأسطورة من الطقوس التى تتفى فيها[1]. وقد ولدت مقاله اتشيرو جدالا كثيرًا خاصة فى جامعة نيجيريا فى نسوكا حيث قدمت المقالة للمرة الأولى فى سيمينار عن لغة وأدب الاجبو فى نوفمبر ١٩٧١ . وقد تحدد موقف كل جانب:

> حتى الأن يبدو أن مدرستين للفكر تتبلوران حول القضية المستمدة من المواقف التى نستطيع بطريقة معقولة أن نسميها تطورية ونسبية. ونظرية النشوئية ممُثلة جيدا فى مقالة كتبها الاستاذ إم چى سى اتشيرو بعنوان الحدود الدرامية لطقوس الاجبو. والأستاذ اتشيرو يستخدم احتفالات الأودو ليوضح رأيه. وافتراضه الرئيسى هو أن احتفال الأودو، مثل الاحتفالات الأبوليونية والديونيسوسية الإغريقية تضم عناصر درامية قادرة على النمو فيما بعد إلى دراما مكتملة. وفى وجهة نظره فالطقوس والأسطورة ينبغى أن نتجرد من قدسيتها المتخثرة وتصبح متحركة بما يكفى للاستخدام فى الدراما العلمانية المبنية على قدر الشخصيات المتميزة الفردية.
>
> وتناقض وجهة النظر النسبية كلية وجهة النظر النشوئية، ويصر على أن الاحتفالات الطقوسية إفريقيا تمثل دراما كاملة وموثقة يجب الاعتراف بها كما

هى، وإنها مسرحيات جماعية تختلف عن الدراما الحديثة المميزة بانفصالها المحدد لمسرحها عن القاع، الممثلون عن الجمهور، زمن عرض المسرحية وزمن التجربة التى تمثل على المسرح [٢].

وبينما يعتقد اوبشينا أن أنصار التطور على حق فى مقارنة احتفالات الأودو Odo والاومابو Omabo فى نسوكا بالاحتفالات الأبولونية والديونيسوسية الإغريقية فهو يرفض موقفهم بأن الدراما الاجبو الحديثة لابد أن تتبع "التطور الخطى المماثل للدراما الإغريقية الكلاسيكية من الاحتفالات الأبولونية والديونيسوسية" [٣]. ويصر على أن الدراما الإفريقية لا تستطيع أن تتطور مثل الدراما الإغريقية الكلاسيكية، لأن إفريقيا لها تاريخ وثقافة مختلفة عن تاريخ وثقافة الإغريق. وعندما نتحقق فى بحث اوبشينا، لا نستطيع أن نتمالك أنفسنا من استنتاج أنه فى المعسكر النسبى، لأنه يُظهر الأداء الكوميونى لاومابى واودو بالرغم من أنه مختلف عن المسرحيات الحديثة الفردانية وذات الوسيط المتعلم هى دراما مع ذلك. ويعتقد أن أنصار التطور ضلوا باعتمادهم الزائد على الكتابة والقدرات التى توفر، والثقة القليلة جداً فى التراث الشفهى [٤] ويشير اوبشينا إلى أن الموقف الإغريقى ليس مثالاً أو نموذجاً لكل تطور درامى ويذكر أنه ليس هناك سبب لا يقبل الجدل لماذا يجب تكرار النموذج الإغريقى فى أى مكان آخر [٥].
وبعد ذلك يتعجب:

هل هناك أى سبب خاص، ما عدا الاستجابه للضغوط العملية على وجه الخصوص للعصر الحاضر، لماذا ينبغى أن تستغرق المسرحية ساعتين أو ثلاثة بدلاً من ستة شهور؟ أليس الإحساس بالوحدة العضوية الذى نفترضه فى المسرح الحديث وتقاليده غير ممكن على نطاق موسع بين شعب ادراكاته مدربة

لاستيعاب دلالة طقوسية ورمزية أكثر انتشار للحدث؟ اليس قماش الرسم الزيتى Canvas العريض مناسب أكثر لرسم حدث اجتماعى وعاطفى أكثر شمولية من المنصة التى هى مجرد لسان فأر المسماه بالمسرح الحديث.

تأثر التساؤل السابق الذى طرحه اوبشينا بوجهه نظر اتشيرو أن الأسطورة عنصر لاغنى عنه يتطور إلى دراما خلال تطوير انتقائى، وإعادة تمثيل وإعادة تفسير[٧]. مقابل هذا الرأى لاحظ ميكى نزيوى Meki Nzewi أنه ليس هناك سبب لماذا يجب أن تُدفع الطقوس ليعطى قصته الا لخدمة جمهور غريب على الفرق الدقيقة والرموز الكامنة فى طقوس الاجبو[٨].

فى مكان آخر، حاولت أن اثبت عكس رأى اتشيرو أن الأسطورة هى روح الدراما، وأشرت إلى أن الدراما ليس من الضرورى أن تتطور من الأسطورة، وإنها إذا تضمنت عناصر من الأسطورة، فإنها لاتُستخدم من أجل ذاتها، ولكن من أجل إعادة البناء الاجتماعى. بمعنى أن «الأسطورة مهمة فى حالة الموقف الأيديولوجى، يعنى ايديولوجية اللحظة»[٩] فى هذا البحث اعتزم أن أدفع بنقاشى للأمام بدراسة العلاقة بين الأسطورة، الطقوس والدراما مع إشارة خاصة للاجبولاند.

وبما أن اتشيرو بين وجهة نظره على التراث الإغريقى الكلاسيكى، فينبغى أن نلتفت لذلك التراث ولغيره من أجل المقارنة. والأساطير الإغريقية لم يقدمها هو ميروس فى شكلها البدائى وكان فى الدرجة الأولى منشغلاً بتسلية جمهوراً ابوياً وعسكرياً أساساً. وعن الكثير من الجانب الليلى والجنائزى من الأساطير

اليونانية والدينية. فإن هوميروس يذكر القليل عن العقيدة والأساطير الدينية. وعن ديونيسوس، إله الخمر والانبات الذى يقال ربما خطأ أن عبادته ربما أبدعت الدراما التراجيدية، فإن هوميروس يلمح فقط لحادثة فى طفولته[١٠]. وفى اليونان الأماكن الآخرى تظل الأسطورة مادة طبيعة فى أيدى الفنانين وفى كتابة الأدب تعطى الأسطورة فى أوسع معانيها المادة وربما البناء ولكنها تلعب دوراً ثانوياً جداً فى المسرح حيث التمثيل والنشاط التفاعلى هو الجوهر. إما بالنسبة لأصل التراجيديا الإغريقية، فليس هناك دليل مقنع إنها تطورت من الأسطورة المستخلصة من الطقوس[١١].

الأسطورة كبنية تحتية (الأسطورة = الحبكة؟)

يعلق ايتشيرو اهتمام كبير للأسطورة أو القصة جزئياً لأنها تعطى شكلاً ومعنى للتجربة. ويقول أن الأسطورة تعطى خطوطًا واضحة للحدث الدرامى الذى تتابع أحداثه من «النوع المتعمد والمدروس بدون تغير»[١٢] ومن حديثه عن «نمط من الأحداث المرتبة»، من الواضح أنه مهتم ببناء الحبكة الأرسطية - Plot Structure الموحدة مع تقدم منطقى للسبب والنتيجة فى الزمن. ومع ذلك فالمنطق المنطوى ليس له صلة بالتجربة الدرامية. وهناك دليل وافر فى تاريخ المسرح ليظهر أن الحبكة الخطية Linear ليست ضرورية للدراما الجيدة، وإن تلك الوظيفة تحدد شكل الدراما فى كل ثقافة.

ويحددنى فى ضيق المساحة بذكر أسماء حركات وأعرافًا قليلة جداً فى المسرح. فهناك على سبيل المثال التمثيل الصامت Doric Mime الدورى

(منسـوب إلى الدوريين) التى مع نظيـرتهـا اللاحـقـة - الكومـيـديا ديلارتى Commedia Dell Arte - تميـزت بالارتجـال. فى التـمـثـيل الصـامت، سـواء الأوربى، الأسـيـوى أو الإفـريقى، يحتل الأدب. دائمـاً مكانا ثانوياً[١٣]. ما فـائدة الرقص فى المسرح؟ فالرقص وهو جزء لا يتجزأ لحياة الباليين Balinese هو أيضـاً اساس المسرح البـالينى الذى يوحى بالقصص فيـه بغيـر وضوح. ودرامـا اللوجونج Legong البالينية بعيدة جداً عن القصصية حتى أنها تكاد تكون رقصًا خالصًا. وعموماً فالمسرح البالينيلى يقدم أفكارًا فى شكل واضح بسيط. كما أنه ليس متوقعـاً أن يجد الجمهور متعـة عقلية من استخدام المعانى الدقيقة للدراما[١٤]. فى الدراما الهندية السنسكريتية، أقدم أهم أشكال المسرح فى آسيا، فالعـرض الرئيسى هو تصوير حالات البهـافـا Bahava، وليس قص الحدث الإنسانى مثلما فى الدراما الإغريقيـة. وبالمثل، فإن الدراما النوه Noh اليابانية ليس فن حكى قصصى، فهى لا تقدم دائماً كشفاً للحدث الإنسانى. على الأصح، من خلال تكرات الماضى تستحضر مزاجـاً Mood، عـاطفـة، حـالة دينيـة[١٥] والمتفرج القابل للمعرفة يدرك أن الأداء ليس كأحداث إنسانية عاطفية الاتجاه وإنما كأنماط رائعة مشكلة من الصوت واللون تمس عواطفة بطريقة سطحية، هذا إذا مستها على الإطلاق.[١٦] لم يكن المسرح الإليزابيثى لشكسبير ما كان عليه بسبب الخطوط الواضحة لقصصة. لأن الكاتب المسرحى الإليزابيثى ركز بقدر أكبر على تأثيرات الحدث على شخصياته مما على أسباب الحدث، وأستبدل الإطار أو البنية الإيقاعية السببية الدرامية[١٧] واختار مشاهد ستتناقض مع أو تردد، مشاهد أخرى أو ستوضح أوجه متنوعة لتجربة منفردة[١٨] ويفسر هذا هلهلة المسرحيات الإليزابيثية. فالمشاهد فى مسرحية اليزابثية كثيراً

مـا تبـدو مـعلقـة من خـيط سـردى، بدلاً من كـونه مـتـصـلاً خطيًـا Lineally Connected بمشاهد أخرى.

وقد أشرنا إلى أن الوظيفة تحدد طبيعة الدراما فى كل ثقافة. ففى القرن الخامس قبل الميلاد، على سبيل المثال، كان الشعر أساسيًا للدراما لأن بالنسبة للإغريق كان الشكل المغنى الأمثل والمرغوب فيه أكثر. وفى آسيا وإفريقيا، من الناحية الأخرى، الرقص والتمثيل الصامت والموسيقى من جوهر المسرح، بينما المسرح الأوروبى السائد قياسياً Syllogistic (قياس منطقى) فى الشكل، فالمسرحان الأسيوى والإفريقى طقوسيان. فى التراجيديا الإغريقية حيث يؤكد على البلاغة الأخلاقية، لابد من أن ينعكس النظام الاخلاقى فى ترتيب (نظام) الأحداث - "حق الحكاية".[١٩]

ولنيجيريا أمثلة عديدة من الدراما مبنية على الرقص. ويكتب روبن هورتون أن جوهر الكالابارى التى توضع فيها الأقنعة الإكاين Ekine هو الرقص وإن "عامة تعتبر العوامل الأخرى ذات أهمية بقدر ماتسمهم فيها"[٢٠] ويفسر هورتون قصر وضآلة المسرحيات الكلابارى Ekine:

... لم يقصد بارتداء الأقنعة تمثيل قصص سردى Verbal Narative ورموزها السائدة رموز الإيماء الإيقاعى الذى يليه الطبل، إذا ما استخدمت التعليقات الكلاميه فإنها تستخدم فى توجيه الأنظار للمساحة العريضة التى تكمن فيها معانى إيماءات الرقص. والكلمات هنا لا توفر أكثر من خط عار بسيط للمعنى ويُترك للغة الرقص ملىء التفاصيل التى تجعل عرض ارتداء الاقنعة ثريا ومرضياً لجمهوره.[٢١]

وبالنسبة لهؤلاء الذين نشأوا على أذواق المسرح الأوروبى لا يعتبرون عرض الإيكاين Ekine مسرحاً لأنه يفتقد البناء الخطى وبه القليل من المحتوى اللغوى. وهكذا تقول روث فينيجان أن «الدراما فى إفريقيا لاتنطوى على ظواهر درامية أو شبه درامية» على سبيل المثال عروض ارتداء الأقنعة الشهيرة فى جنوب نيجيريا». تبحث فينيجان عن عروض إفريقية مشابهة لما هى معتادة عليه فى أوروبا، ويبدو أن اتشيرو يفعل نفس الشىء عندما يطلب من الاجبو أن يجعلوا طقوسهم تعطى قصتها(٢٣)، ويبحث عن معنى أوروبى لاحتفال الأودو.

واحتفال الأودو هو أساساً مشاركة Commuion بين الاجبو وأسلافهم الذين ينثرون كرمهم بين الأحياء، وبعد ذلك يرحلون ليظهروا مرة ثانية خلال الدورة التالية فى الاحتفال الطقوس(٢٤). إنهم الأحياء هم الذين يحتاجون حقاً المشاركة، فاحتفالات الأودو تكفل الحصاد الوفير والثروة والزيادة فى معدل المواليد ونقص فى نسبة الوفيات، ولكن بسبب اهتمامه بنقد الأساطير، الذى يبحث عن «الأنماط العالمية الأولية Archetypal وراء أحداث أو ظواهر معنية، ويصف ايتشيرو احتفالات الأودو فى تغييرات أبولونية: «يحتفل الأودو بعودة البطل الإله، القريب أو المتجول، (٢٥) ويتفق اتشيرو (وكالو اوكا الذى يشاركه رأيه تقريباً) مع فينيجان فى أن غياب «المحتوى اللغوى، الحبكة، والتفاعل المتمثل فى شخصيات عديدة، مشاهد متخصصة، إلخ فى العروض الإفريقية التقليدية يُعتبر قصور.(٢٦)

والذى يفشل الباحثون فى ادراكه هو أن الأفارقة ليسوا مهتمين بتمثيل الحدث الارسطوطاليسى التام والكامل له بداية ووسط ونهاية، أو فى استخراج

المعنى الدقيق لمسرحية. وبينما المسارح الآسيوية والإفريقية التقليدية ليست مبغضة للنشاط الفكرى، فإنها غير مهتمة بالأحداث القياسية المنطق Syllogistic. وهى أكثر تمثيلا Prsesentational عن نظيرتها الاوروبية وأعنى بهذه الكلمة أن هناك اهتمامًا كبيرًا فى الأنشطة التى تصمم لتدهش وتبهج الجمهور - الرقص، والاكروبات وهلم جرا. وكذلك فالمسرحيات الإفريقية والأسيوية التقليدية Stylized ذات أسلوب غير واقعى. وهذا يعنى أن الممثلين غير مهتمين بالتقليد الدقيق أو الموضح للحقيقة. وكلمة Stylization تعنى ببساطة تناول الواقع من خلال منظور مختلف، واختيار ما هو أكثر أهمية، وذو مغزى، وأكثر امتاعاً أو أكثر تأثيراً دراميا[٢٧]. فضلاً عن ذلك، بسبب اهميتها فى إفريقيا فإن الطقوس جزء لا يتجزأ من المسرح الإفريقى وبالتالى فالمسرحيات الإفريقية التقليدية تشاركية واحتفالية[٢٨]. وهى أيضاً شاملة لأنها تضم كثير من الأشكال الفنية الموسيقى والشعر والرقص والتمثيل والتمثيل الصامت والقناع والرسم والغناء والحوار وهلم جرا، لذلك فالحدث ليس غالباً مثلما فى المسرح الأوروبى السائد. وهذا الجمع بين الأشكال الفنية المتنوعة أيضاً خاصية للمسرح الأسيوى وكذلك إقامة الطقوس والتأسلبSitualization And Stylization والمسرح الإفريقى أقرب للمسرح الأسيوى عن المسرح الأوروبى. وينبغى لذلك على نقاد المسرح الإفريقى الا يتجاهلوا الشرق Orient كما هو الحال حالياً.

من المثير للدهشة أن معظم كتابنا ونقادنا لا يزالون مسحورين بالمسرح الأوروبى الذى يعتبره الكثير من الغربيين عاجزاً، مملاً وآلياً. وقد بدأ الاوروبيون

حتى تقليد أشكال المسرحيات الأسيوية والإفريقية التقليدية من أجل أن يعيدوا مسرحهم للحياة ثانية. وقد ذهب ليونارد سى برونكو Leoneard C. Pronko، الأوروبى المطلع جيداً على كل من المسرحين الأوروبى والأسيوى، إلى حد الشك فى صدق وقبول الأول:

> لا يستطيع المسافر الذى استمتع بمسارح اليابان والصين وبالى أن يكتم شعوره، عند عودته للغرب، إن الممثلين ثرثارون جداً وغير قادرين على فعل أى شىء فيما عدا التحدث. وقد قادتنا قدراتنا العقلية المتضخمة فى الثلاثمائة عام الماضية، وخاصة منذ الثورة الصناعية وعصر العلم فى أواخر القرن التاسع عشر إلى مسرح غالباً ما يكون صغيراً مثل الحياة نفسها، مسرحاً يتطلب إستماع يقظ وفهم ذكى نحن نجلس على مقاعد مخمليه، متعبون بعد ساعتين أو ثلاثة من الحوار الذى تخلله قليل من الحركة، وبعد ذلك نتفرق لنناقش القضايا التى تعالجها المسرحية، إذا كانت مسرحية ذات اى أهمية ومسرحنا الجاد يتمركز على علم الاجتماع - علم النفس والفلسفة حتى إنه بدأ يكتسب (مثلما يزعم يونسكو أن بريخت ربما يرغب) كل سحر دورة المدرسة الليلية. بدلاً من امتاع كل الحواس والعقل أيضاً، يعطوننا الفضلات الفكرية من أعلى مائدة التاريخ المسرحى[٢٩].

عندما يتحدث اتشيرو عن تفسير وإعادة تفسير "وجهة نظر الحياة تلك التى تظهر فقط بطريقة معتمة فى احتفالاتنا"[٣٠]، فإنه يعمل داخل نطاق التراث المسرحى الأوروبى النفسانى والسطحى، وغير الميتافيزيقى والفكرى مقابل المسرح الافريقى التقليدى وهو مثل المسرح الأسيوى دينى وتكاملى وميتافيزيقى وحسى. وهدف المسرح ليس اكتشاف وإعادة تفسير المعنى فالمسرح أولاً قبل كل شىء تجربة.

علاقة الطقوس بالمسرح.

قراءة اتشيرو توحى بأن الطقوس والمسرح حصرية بالتبادل. إلى أى حد هذا صحيح؟ بدون شك أن الطقوس والمسرح، بالتعريف الصارم، مختلفان كالماء والهواء. ولكن إذا حكمنا من علاقتهما، فإنهما ليس نقيضان. وهما متبادلان فى الوظيفة ومتشابهان فى البنية. ويُظهر شيتشنر بطريقة مقنعة أن السياق، وليس البنية الاساسية، يميز الطقوس والترفيه والحياة العادية من أحدها الآخر(٣١). لذلك فالطقوس يمكن تحويلها بسهوله إلى المسرح والعكس بالعكس بعدة طرق. وتصبح الطقوس ترفيهًا بمجرد أن تخرج من السياق الأصلى أو عندما يفقد المعتقد الذى يبقيها قوته. وهناك العديد من أمثلة تحول الطقوس إلى مسرح، أمثلة ترحص زعم ايتشيرو بأن الطقوس كانت دائماً ولاتزال طريقًا مسرودًا، وإنها لا تستطيع النمو(٣٢).

وأحد الأمثلة مسرحية نوااوتام Nwaotam اونواتام Nwatam التى تؤدى خلال احتفالات العام الجديد فى ابوبو Opobo وبونى Bonny وبالنسبة لمعظم المشاركين فى نوا اوتام فى اوبوبو فإن العرض ليس به قصة أو معتقد. فى رأيهم نوا اوتام تجربة جمالية محضة الآن، بالرغم من أنها كانت طقوسًا فى ندوكى Ndoki من حيث أخذها شعب الابوبو. وإذا لم يكن لنوا اوتام قصة، فما مصدر جاذبيتها؟ إن جاذبيتها الاساسية مجردة - مهرجانها، موسيقاها القوية، حركاتها وتشكيلاتها مجموعة لأكثر من ثلاثمائة مشارك وتغيرها من الفوضى الظاهرية إلى النظام. والحركة والتجمعات والتناسق بين المجموعات العمرية المتعددة - بما فيها الذكور والأناث - جذابة وفاتنة للعين. وتتحرك المجموعات العمرية، التى

ترتدى مـلابس مـختلفـة وكل مجـموعـة تغنى أغنيـتهـا مع الموسـيقى المصـاحبـة الخاصة بها، فوق مساحة العرض. ولكن عندما يدخل العرض المرتدى الأقنعة مع الفرقة الموسيقية الخاصة به، تكف جميع المجموعات الآخرى عن عزف آلاتهم، عندما تبدأ الطبول العزف. وعند هذه المرحلة تبدأ جميع المجموعات، فيما عدا تلك المساعدة لنوا اوتام مباشرة، تصبح جزءاً من المشاهدين. وتكون الذروة فى الأداء عندمـا يظهـر نـوا اوتام فـجـأة علـى سطح بيت وبعـد مناورات طويلة مـثل المبارزه وإيماءات وقفز على أدرع الرجال الممدودة فى المرحلة العمرية التى تتلقفه ويعمل العديد من المشاركة فى أداء فى نوا اتوم فى ابوبو فى مناطق بعيـدة فى نيجيريا. ومعظم الذين اجريت معهم مقابلة فى ١٩٧٨ لم يستطيعوا أن يقولوا لى معنى كلمة ناواوتام. ويشارك الناس فيـه لأنه بمثـابة متنفس جسمى وعـاطفى ونفسانى. وآخرون عديدون يستمتعون به لأنه يقدم لهم الفرصة لإقامة علاقات اجتماعية مع الآخرين ومقـابلة ناس لم تتقـابل لفترة طويلة. وبعض المشاركين يخلدون فقط تراث شعبهم. ومما سبق يتضح أن التـأثير المسـرحى لنوااوتام لا ينشا من حكايته أو اسطورته.

وهناك مع ذلك حكايه وراء نوااوتام، ولكنها ليست حكاية مـفصلة. فنوااوتام على السطح من أجل أن يجلب البركان للناس. وهناك تواجهه قوى الشر. وترمز أنشطة نوااوتام على السطح وتحـقق صـراع الابوبو Opobo ضـد قـوى الشـر. وعندما يقفز نوااوتام على أذرع أتباعه الممدودة، يعتقد أن المهمة تم انجازها. وبمجرد أن يحـدث هذا، تنتهى المسـرحية[٣٢] وبصـرف النظر عن توضيح تحـول ظاهرة الطقوس إلى المسرح، فقد استخدمت وصنف نوااوتام هذا لا ظهر علاوة على ذلك أن المسرح تجربة، وليس عليه أن يقدم شرحاً له.

ما الذى يجعل نوااوتام مسرحاً (بدون محتواها الاسطورى)؟ أعتقد أننا نستطيع أن نقول إنها تضم العناصر الأساسية للمسرح: ممثل وجمهور مدركا أنه كذلك. والفرد الذى فى احتفال ارتداء الأقنعة هو ممثل، مؤدى شخصية يعيد تجربة أو يخلق شيئاً جديداً وبالرغم من أن معرفتنا القصة تزيد من تذوقنا واستمتاعنا لنوااوتام فإن القصة ليس من المستحيل الاستغناء عنها، لأن المسرح أكثر من قصص وكلمات. إنه أساساً وسيط حسى:

> ... بعد مضى وقت طويل والرجل الطويوغرافى يفترض أن يفكر تفكيراً خطياً، كلمات موضوعة حسب بنية الجمل على صفحة مطبوعة، يصر المسرح على الإتصال بانطباعات حسية متزامنة. والأن مثلما فى ذلك الحين، تتطلب أن يدرك جمهوره صورة وشكل انطباعاتها.[٣٤]

فلنعد ثانية لدعوة استعادة الأساطير المطمورة فى طقوس الاجبو، أسطورة مثل التى وجدتها مصادفة منذ لحظات فى أكبوجا، فى منطقة الحكومة المحلية أوزو اوانى Uzo - Uwani، نسوكا. فى وقت ما فى الماضى البعيد، فى الشهر التاسع من العام، كانت أرملة معينة تدعى اوورونى Urunye مع طفلها الصغير على ظهرها، ذاهبة لتجمع الحطب فى الغابة، عندما فجأة واجهها إنسان غريب مغطى بأوراق النخيل الصغير. وأمرها الرجل أن تقول اسمه، اوورونى لم تستطع أن تفعل ذلك. كانت مرعوبة وطلب الرجل منها ثلاث مرات أن تقول اسمه ولكنها مع ذلك لم تستطع وبدأت تجرى للبيت، ولكنه اعترض طريقها وعندئذ سأل طفلها الصغير اوجونيكى Ugwunyke ليقول اسمه. وبدون تأخير نادى الطفل أو

إى U - II وفى الحال اختفى الرجل. وأخذت امدونى تجرى للبيت وهى خائفة وقالت لأهلها عن الشبح الغريب. وبعد شهر ظهر الرجل ثانية لغلام صغير أعطاه Oji , Opi Mbuba[٣٥] (اوجى: قضيب معدنى يصدر شخشخة عندما يخبط فى الأرض - الاوبى - بوق، مبوبا - قطعة خشبية تستخدم فى النسج، وطلب منه أن يناديه باسمه. فقال الغلام اكوو. مرة ثانية طلب الرجل من الغلام "ما أسمى"؟ وعلى ذلك، ناداه اوجويكى اودو Odo.

بدأ اودو يظهر لاوجويكى والقرية كلها من وقت لآخر وبعد ذلك بعامين، ظهر الرجل فى الصباح المبكر فى يوم Afor وبدأ يطارد الناس. وطلبوا من أجويكى أن يهدئه. فأخذ الغلام الصغير قطعة من الأودو (بودرة Gloizza) فلفل التمساح، وخمر النخيل الطازج فى يقطينة لم تلمس الأرض أبداً منذ اليوم الذى وضع فيها ذلك الخمر، وقدمها لاودو Odo. ومن ذلك اليوم توقف اودو عن مطاردة الناس وفى النهاية كشف عن أنه جاء من Nsi، اجبو اوكو Igbo - Ukwu، الموطن «الحقيقى» والأسطورى للإجبو.

ما مدى أهمية هذه القصة أو الأسطورة للتطور الدرامى؟ بالتأكيد إنها تقدم قصة يمكن توسيعها، إعادة تفسيرها وإعادة تمثيلها. ولكن أى قصة أو جزء من تجربة يمكن أن يمر من خلال نفس العملية فيمكن استخدام التاريخ، الطقوس أو أى شكل من أشكال الأنشطة كمادة وكبناء للدراما. فضلاً عن ذلك، فالدراما أكثر من حكاية قصة. الدراما حدث متخيل يتضمن التمثيل ووجود جمهور واع. ومن جهة نظر الدراما الاوروبية التى تهتم بتصوير حدث وكشف الشخصية، لابد أن يكون هناك اختيارات درامية ودوافع.[٣٦] ومن وجهة النظر المسرح الإفريقى

الدينى له اهتمامات طقسية، فالدراما ما تعيد خلق أو تؤكد على نماذج من الحياة العائلية أو جماعية. لذلك فالدراما الإفريقية أسطورية وطقسية معاً.

ما أهمية احتفال الأودو؟ إنه كلا من إعادة تمثيل حدث بدائى وواقعى. وخلال الاحتفال «يصبح أبطال الاسطوره حاضرين» ونصبح معاصرين لهم[٣٧] وعندما يصل الأودو يستبدل الوقت الكرونولوچى يستبدل بالوقت الأصلى البدائى.

ماذا ينبغى أن نطلق على احتفال الأودو طقسى أم درامى؟ أعتقد أننا يمكن أن نقول إنه دراما طقسية. إنه فعال يأتى بالذرية والحصاد الوفير والغنى للأحياء الذين يتوحدون فى مشاركة طقسية. ومع ذلك فهو أيضاً مصدر لقدر كبير من الترفيه.

يضم احتفال الأودو عديدًا من اللحظات الدرامية التى سوف تخسر بازدياد فاعليتها مع ضعف الإيمان فى طقوس الأودو. عندما يحث هذا سوف تصبح العروض دراما مع أو بدون بعض التداعيات الطقسية. ولذلك فالطقوس الأودو يمكن أن تصبح مسرحاً بدون مساعدة الأساطير المطورة.

ولكن لابد أن نميز بين الطقوس مثل احتفال الأودو والدراما التى تتضمنها. و كاحتفال الأودو أساسا طقسيًا للمشاركة بين الأحياء وأسلافهم. ولكن كجزء من جمع الشمل هذا و متمشياً مع هدف الأودو فى تعليم الناس وضمان التضامن من الاجتماعى، تقدم الدراما كنموذج لحياة ذات معنى وأخلاقية. والمثال على هذه الدراما كنموذج لحياة ذات معنى وأخلاقية. والمثال على هذه الدراما هو أداء الأودو المرتدى القناع الذى يصور أسرة فى مهرجان ابو اوجوا Abu Ugwu فى

اوكباتو فى منطقة الحكم المحلى فى اودى Udi ومن خلال التمثيل الصامت والأغانى يُظهر مؤدو حفل اودو المرتدون الأقنعة لشعب الأوكباتو نماذج من السلوك الاجتماعى.(٢٨)

تقدم المسرحية نموذجاً جيداً للحياة الأسرية. فنجد ايزيمبو، والد الأسرة، اوجوليمايوه (أو اوجولى للاختصار) والأم كاوو Akawo، واثنان من الأبناء تحت سن العشرين وأدا اودى Ada odo الانية. وهم جميعاً. يرتدى الأب (ايزيمبو) ملابس أنيقه الفنية بالألوان والشرائط والزينة معلقة حول رأسه ويبدو كأحد كبار القبيلة أو رئيسها. ويبدو هادئاً ونبيلاً، بعصى ومروحة كبيرة. وقناع اوجولى منقوش بطريقة دقيقة لتعكس جمال المرآة. وعلى صدرها نتوئان يمثلان ثدييها وثوبها مصنوع من مواد غالية جداً. وهى ترتدى خرزًا عاليًا وأسوار وتحمل مروحة مزينة بمرايا صغيرة جداً. وفى العصر الحديث، ربما ترتدى شعرًا مستعارًا ومثلما يوحى اسمها Ogolimaluihe يعنى حرفياً امرأة عاقلة، فهى نموذج لربة البيت.

ملابس أكاوو خشنة ومهلهلة لأنه يمثل شابًا مثيراً للمشاكل. ويحمل سكينًا وأشياء آخرى يخيف بها الناس أو يهاجمهم. ومن الناحية الأخرى، ملابس أدا تعكس المثال الرقيق والسماوى للجمال الأنثوى عند الاجبو. وهذه الحفلة التى يرُتدى فيها الأقنعة هى من النوع الذى يشار إليه عموماً على أنه Agboho Mmuo (روح التبول) يدور العرض، ليس فى الايكى اجوا Eke Ugwu أرض إقامة الطقوس حيث يسكن الأودو، وإنما فى الميدان الرئيسى المسمى اوبوم اوشاكا. وتم بناء سقفين للجمهور حول المساحة. ومن أجل عائلة الأودو هناك

كوخان تقريباً فى أحد أطراف الميدان يستخدم كبيت وكفرقة للملابس ويصاحب عرض الأودو رقص وموسيقى وأغنيات وبينما تغنى اوجولى يرد الحضور. ومن خلال الأغنية فهى تعلم وتمدح زوجها.

وبسبب ضيق المساحة فلنذهب مباشرة إلى العرض. ينفخ عازف الفلوت فى الفلوت مادحاً إزيمبو الذى مع باقى عائلته فى الكوخ فى مؤخرة منطقة التمثيل. يخرج ازيمبو من الكوخ ويدور حول الساحة ببطء وفخامة يتفحص الأرض ليطمئن أن المكان أمن بالنسبة لأسرته. ثم يعود إلى الكوخ ويخرج ومعه زوجته الجميل الخجولة ويهوى عليها بالمروحة وبينما يجلسان على مقاعدهما ينفخ الابن الفظ خارج الكوخ ويهاجم المشاهدين الذين يركضون خوفاً. يطارد إزيمبو ابنه ويمسك به ويجره إلى مقعد. وهناك فترة فاصلة من الموسيقى يقنع فيها ازيمبو زوجته اوچولى بالرقص فترقص بخطوات بطيئه تهز جسدها وتلوح بيديها على جانبيها. بعد ذلك يطلب منها ازيمبو أن تغنى لضيوف (المشاهدين)، ولكنها ترفض وتدعى أن لديها صداعًا ولكن بعد برهة تنهض وتركع أمام زوجها، الذى يمسح وجهها بقطعة من القماش. وبعد ذلك تقف وتغنى مدحاً له وبينما يردد الحضور غنائها كالكورس، تبدأ هى ترقص ويقوم ازيمبو المتأثر بشدة بلصق قطع نقدية على وجهها، كما هى العادة يتحرك الأودو ويتبعه الحاضرون. وبعد ذلك يتعانق ازيمبو واوجولى وتتوقف الموسيقى. ويظهر هذا المشهد كيف أن الوالد ينبغى أن يوجه أسرته وكيف أن الزوجين ينبغى أن يعيشا، ويحب أحدهما الآخر.

ويمسرح حدث آخر الحاجة لضبط النفس فى الشباب. فعندما أكاوو فتاة جميلة فى حفلة ارتداء الأقنعة يبدا مطاردتها يطلب ازيمبو من بعض مساعديه أن يمسكوا بأكاوو وأن يأتوا بالشاب الفظ إليه. بعد أن يفعلوا ذلك يدفع أزيمبو أكاوو عنه - تعبيراً عن الازدراء. فيفر كاوو لكوخ العائلة فى المؤخرة وهو يتذمرو يشير إلى والده. وتغطى اوجولى وجهها خجلاً مما فعل ابنها. وبعد ذلك تذهب لازيمبو (يديه على ذقنه) تركع أمامه وتسأل ماذا ينبغى أن تفعل لتهدئته ولكنه يتجاهلها. وعند ذلك تسرع إلى الكوخ وتحضر أكوو - وهو الآن نادم - إلى والده ويركعان أمامه علامة على الإحترام وعلى ندم اكاوو. يشير ازيمبو بإنه سامح الابن وعندئذ تقفز اوجولى وترقص فرحاً.

سريعاً بعد ذلك ما تظهر امرأة أخرى ترتدى قناعاً، وتمر أمامه ببطء وبطريقة مغرية متعمدة. وبالرغم من إنها أكثر جمالاً من تلك التى طاردها اكاوو إلا أنه يتجاهلها. ويهلل الحاضرون تشجيعاً لأن الشاب الفظ قد تحسن أخيراً.

وتظهر الدراما كلها كيف أن رأس العائلة يجب أن يقودها ويوجه زوجته وأطفاله. وتوضح اوجولى السلوك الصحيح للنساء والولاء المفرط لأزواجهن، واهتمامهن بالتربية الأخلاقية لأبنائهن. وكدليل للوحدة المثالية التى ينبغى أن توجد فى العائلات، تعود عائلة الأودو إلى كوخها وهى تمسك بيد إحدها الآخر وازيمبو فى الوسط.

هناك فاصل من عزف الفلوت ويعود الأب فى مزاج احتفالى ومنتصر ووسط ابتهاج مساعديه والجمهور يرقص ويتحرك بطريقة مبجلة، ويقلد الأحداث

البطولية التى قام بها عندما كان يعيش على الأرض. ويلصق الجمهور النقود عليه وينتهى العرض وأوجولى تنصح النساء أن يحترمن ويطعن أزواجهن خلال أغنية اسمها أوجوليمالويه «النساء الحكيمات».

ومما سبق يتضح أن الاحتفال أو الطقوس الأودو ليست طريقاً مسدوداً فهى تضم دراما بالرغم من أن هذه الدراما تحدث داخل سياق شعائرى. وهذه الدراما ليست مبنية على الأسطورة بالرغم من أن أفرادًا يؤدونها وهم يدتدون الأقنعة التى تمثل أشخاصًا اسطوريين وتؤكد على ايديولوجية معينة فى جو أسطورى. ونرى أيضاً أنه ليس هناك حبكة خطية Linear Plot بالرغم من أن من الواضح أن شخصية كاوو تتحسن نتيجة تأديب والده له.

وهناك أمثلة عديدة لمسرحة الحياة العائلية فى كل أنحاء اجبولاند. وهناك، على سبيل المثال، عرض ارتداء الأقنعة Omelu Nme Na Nwa، فى اوبا منطقة الحكم المحلى ادميلى وهو يشمل أبًا وأمًا وابنة ورقيب شرطة يظهر أولاً. وبعد اخلاء الطريق وتفحص مكان العرض يحى الأخير الباقين ويشيرلهم للمجىء للمكان. ويُظهر قناع الأب وملابسه إنه عجوز جداً وهو له تاج سلفى مزين بقماش أحمر مربوط حوله وريش أبيض يرمز لمنصبه وعمره. والأم لها علامة جميلة خلاصة الجمال ذو الأسلوب الخاص. وترتدى ملابسها لتكون جذابة جداً دثارات مزركشة وبلوزة وقرط وعقد، وللابنة الصغيرة قناع Agboglo Mmuo وملامح ذات أسلوب خاص كالمعتاد. ولديها دمية لرضيع مربوط بالسيور فى ظهرها، وترقص بسرعة فائقه وبرشاقة. إما الأم فترقص بحيوية بطريقة مغرية. ومن الناحية الأخرى يبدو الأب مثقلاً بالسنين ويظهر اهتماما قليلاً بما يدور

حوله من أشياء حتى يفتنه جمال زوجته التى ترقص. فيخرج عضوه الذكرى (المصنوع من القماش) وتقلد فعل التبول وبعد ذلك تأتى له زوجته وتمسح وجهه بمنديل. فيتبعها عن قرب وهى ترقص - من أجل أن يظهر اهتمامه. وفى هذه العملية، كأن قوة الموسيقى تتملكه ببطء، فيبدأ يرقص بنشاط إلى حد ما. وهذه هى ذروة الدراما. ففى علاقتهم الحنونة ينهزم السن والوقار بالجمال وفى رقصهما يبدو إنهما يقولان أن أعضاء الأسرة الواحدة ينبغى أن يلهوا ويشجعوا إحدهم الآخر. وهذا واضح تماماً ولا يحتاج إلى تعليق. ومرة ثانية ليس للعرض قصة أو حبكة مفصلة. إنها صورة للحياة الإنسانية تقدم عن طريق الموسيقى والرقص. ويقوم بالعزف سته من التابعين جميعهم يرتدون الرافية يضربون الطبول وينفخون الفلوت.

رأينا فى الفقرات السابقة أن الأسطورة ليست هى جوهر الدراما وأن بناء الدراما يتحدد بالوظيفة التى يؤديها المسرح فى ثقافة ما وأنها بعيداً عن أن تكون طريق مسدود بل يمكن للشعيرة بسهولة أن تتحول إلى دراما. ولأن المسرح الاجبو له وظيفة مختلفة ومنهج متباين مع منهج المسرح الإغريقى على سبيل المثال، فمن الخطأ أن نطلب أن يطور الاجبو شكلاً مشابها للشكل الدرامى الاغريقى. والذى يحتاجه الاجبو قد طوروه بناء على أذواقهم ووجهه نظرهم والموارد المتاحة لديهم. ليس هناك حاجة لدينا لنظل نتحدث عن تطوير الدراما الاجبو بينما هى اصلاً مزدهرة فى كل أنحاء الوطن الاجبو.

Notes

1 Michael J. C. Echeruo, 'The Dramatic Limits of Igbo Ritual', *Research in African Literatures*, vol. 4, No. 1, spring, 1973, pp. 29–30.
2 Emmanuel Obiechina, 'Literature – Traditional and Modern – in the Nsukka Environment', *The Nsukka Environment*, ed. G. E. K. Ofomata, Fourth Dimension Publishers, 1978, pp. 28–9.
3 Ibid., p. 30.
4 Ibid., p. 30.
5 Ibid., p. 31.
6 Ibid., p. 32.
7 Echeruo, pp. 23–4.
8 Meki Nzewi, 'Traditional Theatre Practice', *Nigeria Magazine*, Nos. 128–129, 1979, p. 22.
9 Ossie Onuora Enekwe, 'The Modern Nigerian Theatre: Which Tradition?' *Nsukka Studies in African Literature*, vol. 1, No. 1, March 1978, p. 33.
10 Mircea Eliade, *Myth and Reality*, trans. from the French by William R. Trask, Harper & Row, 1963, p. 150.
11 Gerald Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, W. W. Norton, 1972, pp. 9–31.
12 Echeruo, p. 21.
13 Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, Copper Square Publishers, New York, 1963, p. 50.
14 Leonard C. Pronko, *Theater East and West: Perspectives Toward a Total Theatre*, University of California Press, 1974, p. 28.
15 James R. Brandon. *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, 1974, pp. 176–7.
16 Ibid., p. 177.
17 Bernard Beckerman, *Dynamics of Drama: Theory and Methods of Analysis*, New York: Alfred A. Knopf, 1970, p. 33.
18 Ibid., p. 33.
19 Richmond Lattimore, *Story Patterns in Greek Tragedy*, University of Michigan, 1969, p. 7.
20 Robin Horton, 'The Kalabari *Ekine* Society: A Borderland of Religion and Art', *Africa*, XXXIII, April, 1963, p. 100.

21 Ibid., p. 98.
22 Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford University Press, 1970, p. 500.
23 Echeruo, p. 30.
24 Obiechina, p. 14.
25 Echeruo, p. 28.
26 Finnegan, p. 501. See Kalu Uka's 'Drama in Nigerian Society', *Hoe*, vol. 1, No. 1, pp. 24–5. Lack of space does not permit me to comment particularly on his paper. However, my 'Modern Nigeria Theatre: What Tradition?', *NSAL*, Vol. 1, No. 1, 1978, pp. 26–43, gives considerable attention to Uka's view that we have no drama (but elements of drama) in Igboland. In any case, my comments on this paper touch on much of his points.
27 Pronko, p. 188.
28 J. N. Amankulor's 'Festival Theatre: An Aesthetic Concept in Traditional and Modern Nigerian Dramatic Art', an unpublished paper, stresses the element of festivity in traditional theatre.
29 Pronko, p. 1.
30 Echeruo, p. 30
31 Richard Schechner, 'From Self-contained, Self-sustaining Performance as Part of Ecosystems to Becoming Trading Partners with other Professional Theatres', *Bulletin*, 7, June 1975, p. 30. Published by the International Association of Theatre Critics.
32 Echeruo, p. 31.
33 From interview with Professor S. J. Cookey at Opobo on January 2, 1978.
34 J. L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge University Press, 1975, pp. 3–4.
35 *Oji* – a metal rod that rattles when struck into the ground; *opi* – horn; *mbuba* – a wooden object used in weaving.
36 Lattimore, p. 14.
37 Eliade, p. 19.
38 This description is based on a B.A. thesis by Christiana Unoma Eneh, 'Drama in the Religious and Secular Ceremonies of the Aba-Ugwu Festival of Okpatu', University of Nigeria, 1979.

الفصل الثالث

ماذا فى القناع

جون بكتون *John Picton*

مقدمة

عندمـا قـال تشـارلـز چيـدريچ Charles Jedrej ... إن وصف نمط سلوكى مـا على إنه «قناع» فمن المتوقع أن يكون مفضلاً مثلما يعطى معلومات (١٩٨٠: ٢٢٩) كان ذلك فى نهاية بحث كُتب ليظهر ويبدد بعض التشوش فى استخدامنا لهذه الكلمة. ليس أن الناس الذين يستخدمون الأقنعة هم بالضرورة مشوشون فيما يفعلون، بالرغم من إنهم ربما يكونوا كذلك، نظراً لتعقيدات الدوافع الإنسانية: وهذا التشوش من «صنعنا نحن» لأننا أخذنا على عاتقنا تفسير ما يفعله أناس آخرون. وقبل ذلك، فى نفس الفقرة، يلاحظ چيدريچ إننا ... نتابع وجهة نظر مستقرة فى التراث الأوروبى عند الملاحظ. فقط عن طريق التركيز على الدليل. بما يحدث بالفعل، بدلاً من ما تعتقد أنه يحدث، يمكننا أن نأمل وجود أى فهم، وافترض، بالطبع، إن الناس الذين يرتدون الأقنعة عموماً ليسوا مثل الناس الذين يكتبـون عن الناس الذين يرتدون الأقنعـة. وادرك أن بعض الناس يديدون أن يجعلونا نعتقد أن كل الحياة الاجتماعية هى عن الأقنعة ولكن وجهة النظر الدرامية هذه تبدو مفرطة إذا لم تكن هاجسيه وسوف استكمل بعض التعليقات فى هذا الصدد فى الوقت المناسب.

وهذا البحث عن العلاقة بين الشخص والقناع وعن هوية ذلك الشخص المقنعة أو عن دور القناع لاحداث علاقة بين المؤدى وهويته فى العرض: أو ببساطة عما يحدث عندما يرتدى شخص قناعًا. يمكن أن نضع ذلك بطرق مختلفة، ولكن لا بد أن أكون حذراً. إننى لا أقدم اقتراح أن أى شخص يكون مختلف بفضل القناع الذى يرتديه لأن هذا افتراض لا يمكن أن يكون مسلماً به. وبصرف النظر عن أى شىء آخر، سوف يتجاهل هذا قضايا تصنيفات المميزة ثقافياً ومحلياً للفكر واللغة والممارسة، على سبيل المثال الحقيقة أن الأقنعة والطقوس التى يُرتدى فيها الأقنعة لا تتخذ بالضرورة شكلاً مرئياً، على سبيل المثال إعادة تعريف هوية المؤدى، عندما تحدث، ربما تكون سابقاً لـ ولذلك ليس معتمدة على ارتداء قناع، مثلما فى عيد ايكيوسى ايبيرا Ebisa Ekueci[1] وحتى ولا أفترض أن الأقنعة بالضرورة أشياء درامية.

وبمجرد أن يبدأ أحد التحدث عن الأقنعة، يبدو أن هناك تنوعًا لا يحصى من الأسئلة تتسابق جميعها على الاهتمام، وهى مثل كل المؤدين فى احتفال الأقنعة مصممة على الحصول على مكافأة لعرضها وأنا أشير بالطبع لأسئلة عن التوسط والانعكاس والتمثيل وإعادة التعريف والقوة و السرية والأيقنة... وعن الدوافع والامتلاك و الأداء والإبداع... ولكن هذا البحث ليس بالتأكيد محاولة لاعطاء تقرير شامل عن ظاهرة ارتداء القناع: وينصب اهتمامى بالاسئلة: ماهو القناع، وما الذى يفترض أن يحدث عندما يرتديه أحد؟ والإجابات جوهرية ولكنها تمثل جزءًا صغيرًا فقط من كل هذه الأشياء التى تكون عليها الأقنعة الذين يرتدون الأقنعة والتى تكون عنها.[٢]

ومع ذلك، كلمة للتحذير: تعطى المناقشة أيضاً جزءاً من تاريخ ممارسة ارتداء القناع كان جزءاً شائعاً جداً وواضحاً من ثقافة شعب إيبيرا ومن المستحيل تجنب أمور بعضها سيعتبره رجال الايبيرا غير مناسب للمناقشة المفتوحة فى حضور النساء. ويتبع «التاريخ» من مناقشة العلاقة بين المؤدين والأقنعة، ولكن بالنسبة للايبيريين هذا يخلق مشكلة مع الابعاد الأخلاقية والميتافيزيقية. ويمكن أن تكون مشكلة بالنسبة لى إذا كانت النساء اللائى اخترن الاستمرار فى القراءة «قويات»، لأن الطاقة التى نسميها السحر توجه كما يمكننا التنبؤ، ضد هؤلاء الذين يستخفون بالإجماع الأخلاقى، وأيضاً ضد أى شخص يختارون وهذا ما لا يمكننا التنبؤ به: وربما يمكن أن تكون مشكلة للمرأة نفسها لو أنها بدون تلك القوى، لأن المعرفة غير الملائمة نفسها يمكن أن تضر.[٣]

النظرية والتطبيق فى حفلات الأقنعة فى ايبيرا.

عندما عشت مع تجارب مرتدى الأقنعة فى ايبيرا، أصبح هناك شيئان واضحان[١] حيث إنه مرتدى قناع Eku فالرجل يتغير، فبالرغم من أنه لا يزال نفسه، إلا أنه ليس نفسه[٢] تتحدد الهوية الايبيرية الاثنية جزئياً، فى العروض، الاحتفالات التى تظهر فيها الـ Eku جميعها ربما تبدو كما يجب. أن نتوقع، فى المجتمع المجاور للصحراء Sub Sahasan الذى لا يزال يحتفظ باهتمام بتقاليد ما قبل فترة الاستعمار.

سوف يدخل مرتدو الأقنعة Eku، الذين يظهرون بالنهار، بيوت الرجال الذين ينتمون لسلالة مالك القناع يتم توفير الطعام والشراب للمؤدى وفرقته من

الموسيقيين والشباب. وبالرغم من أن المؤدى سينزع القناع، بمجرد أن يدخل البيت ويعيد عن أعين النساء من أجل أن يأكل ويشرب وسيستمر اتباعه يسمونه باسم القناع. ليس هناك حس بذات مخلوعة: فهو ليس به مس، ولكنه لم يعد نفسه. وخلع القناع مجرد استراتيجية مؤقتة وسرعان ماسيرتديها ثانية وهم يستعدون للتحرك. وعلى أية حال، فالأداء لا يتوقف بخلع القناع. والعلاقات بين المؤدى وبطانته لا تزال قائمة وتظل مصدر الطاقة والترفيه ولا تزال نساء المنزل تنادى من خلال باب الغرفة حيث يستريح المؤدى لاستشارته كوسيط روحى. وفيما بعد اكتشفت أن فى مثل هذه الظروف، فإن استخدام اسم المؤدى المعتاد سوف يؤدى إلى غرامة وربما تعويض قرباني، ولكن ليس هذا مجرد طريقة من التحدث تعززها عقوبات سلبيه: والعديد من المؤدين تتملكهم قوى تنبؤية وشفائية لم يكونوا يملكوها عادة ظاهرياً. ودليل هذه المقولة يبقى فى النتيجة الناجحة عادة للاستشارة.

وهناك احتفالان رئيسيان يظهر فيها المؤدون المرتدون الأقنعة: احتفال نصف العام، يقام فى وقت ما بين مايو و يوليو، معتمداً على المنطقة، فى النهار وتختم مسرحية ليلية فترة العام الجديد فى أواخر نوفمبر أو أوائل ديسمبر. ويسمى احتفال الليل إكوسى Ekueci حيث ينزل الايكو Eku. والفعل أن فى الكلمة أيضاً يستخدم للزوار القادمون لبيتك ويجدون الضيافة. ويمكن تأويل العيد هكذا لفترة يرفة فيها الأحياء عن الموتى. ومع ذلك، فالنساء يغلقون على أنفسهن بعيداً أثناء الليل، والذى ربما يفسر لماذا يسمى احتفال نصف العام النهارى بـAc'cne أكين "احتفال من /د/ مع النساء" تلك الاحتفالات خاصة اكوسى

الليلى، أكثر من أى ظاهرة أخرى الممارسة الثقافية لايبيرا، تحدد هوية أيبيرا واختلافها. ويظهر مرتدو الأقنعة فى غضون الليل وكذلك مرتدو الأقنعة الآخرون. ولكن لا أحد يرتدى قناعاً بمعنى التنكر الذى يخفى وجه مرتديه. وبعض المؤدين، الذين يظهرون بخلاف ذلك، فى النهار والذين تتحدد هويتهم المقنعة فى سياق عروض النهار، سيرتدون ملابسهم (بدون القناع) والبعض سيكون له ملابس بديله خصيصاً لعروض الليل والبعض سيرتدون فقط ملابسهم العادية. وسيحمل كل منهم عصى غليظة ويجرى ويطارد ويقوم بإيماءات فى الطريقة المتوقعة، وكأنهم فى ملابس النهار. مرة ثانية، لا أحد من هؤلاء المؤدين يمكن أن يقال إنه نفسه: كل منهم اكو (ذو قناع) و لكن ليس هناك قناع، لأن النساء غلقن على أنفسهن. ويعيد الحدث تعريف أو لأكون أكثر دقه، تعيد المعرفة العامة عن الأحداث والمؤدين تعريف هويه المؤدى. وتكون الحاجة للقناع فقط فى وجود النساء.

وأفضل ليلة يجذب الإيكو Eku أعدادًا كبيرة (من الرجال فقط بالطبع). ويمد غنائهم النقاش خلال العام التالى. فالشاب الذى يصلح إطار سيارتك بجوار السوق فى أوكين Okene سيغنى بعض الأغنيات للمؤدى المفضل لديه، وكذلك الشبان فى المزرعة. ويتذكر الناس الأغنيات من عام لعام، وسرعان ما يتهكمون على أى مؤدى يكرر نفسه من عرض لآخر. ويكون ذلك نهاية مستقبله الغنائى ويعود رجال ايبيرا لبلدهم من اينما جاؤا من أجل المناسبة، ولم نعد نتحدث عن مجتمع ريفى من المزارعين القرويين وإنما عن مجتمع يتضمن مزارعين بالطبع وموظفين مدنيين كبار، بالفعل موظفون من كل المهن فى الحياة فى نيجيريا الحديثة.

من الواضح أن احتفال الليل قديم جداً فى التراث الأيبيرى حتى أنه من المستحيل تحديد قدمه أو مغنى الليل فى بؤرة الاهتمام أو على أية حال أنهم كذلك الأن. ومع ذلك، فالمعروف عامة أن أول شخص يجمع الناس معا ويغنى أثناء هذا الاحتفال شخص يدعى ايتميرج Itemirege. إنه لم يبتدع المهرجان، ولكنه ابتدع دور الايكو (مرتدى القناع) Eke المغنى كجزء منها وهو شكل من أشكال العروض الذى أصبح شهيراً جداً حتى أن مدينة مثل اوكين Okene عليها أن تقيم مسرحيات لثلاثة أيام ليتسع لجميع المؤدين! وبعد ذلك، ما أثار دهشتى أننى ووجدت بعض الرجال الكبار يذكرون عروض اتيميرج وكيف اختلفت فى اسلوبها عن عروض تلك الأيام. ووضع ذلك ابتداع هذا النوع من التسليه خلال المائة العام الماضية ولكنى تخليت عن اختبار هذا الاكتشاف على الناس فقد انكروا منطقه ببساطة: كانوا يفعلون ذلك دائماً، وكان ما وجدوا آبائهم يفعلونه أيضاً وهلم جرا.

بمعنى آخر أن أهل إيبيرا لديهم نظرية لاستخدام القناع، ولكنها لاتتناسب بالضبط مع ممارسة استخدام القناع، علاوة على ذلك يظهر مرتدو القناع الايبيرى إحساسًا عميقًا بالتراث التى يتم فيها بعناية تكرار ممارسات ذات فاعلية راسخة تبررها سوابق سلفية، ولكن مرتدى القناع الايبيرى أيضاً يبدو أنه يجسم تاريخاً: مرة ثانية، مقولة لا تلائم مقولة أخرى.

ليس هناك بالطبع سبب للاندهاش من الانفصال الظاهرى بين النظرية والتطبيق، ولا من حقيقة جعل الممارسات الجديدة شرعية بإحساس التراث الذى

ينكر الجدة بفاعلية، ولكن ماذا نفعل بالقناع كفكرة تالية، ضرورية لتلك النساء ذوات الإيمان القليل و/ أو القوة الزائدة من أجل الاحتفاظ بإعادة تعريف الهوية التى تحققت من قبل وبخلاف ذلك؟ هل حالة ايبيرا الاستثناء الذى يثبت القاعدة أم أن القواعد التى لدينا خطأ؟ يذكرنا جيدريج (١٩٨٠) أننا على الأقل أخذنا القناع كنتاج صناعى للثقافات الإفريقية مسلم به أكثر مما ينبغى وكذلك الفكرة نفسها لهوية مرتديها المعاد تحديدها.

ترجمة «القناع / حفل الأقنعة» .

القناع بالنسبة لى ومثلما لأى أحد فى اللغة الإنجليزية، كلمة بالطبع، وفكرة، ومجاز وكذلك نتاج صناعى للثقافة الأوروبية ومع ذلك مثلما ذكرنا جيدريج (١٩٨٠). شىء واضح جداً «كالقناع» يجسم أفكارًا مسلمًا بها عن إفريقيا وفنونها التى يملئها افتراضات مختبئه داخل تاريخ الفكر فى أوروبا: القناع بالفعل، مشكلة أخرى من مشاكل كل التفاهم والتفسير التى تنشأ كوظيفة للترجمة.

القناع «كلمة» .

تأتى كلمات "القناع" "مرتدى القناع" والمسخرة إلى لغات أوروبا من اللغة العربية. وهذه حقيقة معروفة نسبياً يمكن بسهولة توكيدها بمساعدة قاموس مناسب والذى يتأكد من الملحوظة التالية من شيلانج ڤير Shelagh Weir أمين المكتبة لاثنوجرافيا الشرق اوسطية فى المتحف البريطانى لچون ماك John Mack: چى پى على صواب بشأن الأصل العربى لحفل الأقنعة. وهناك فى

الحقيقة كلمة عربية لنفس الشيء: Maskhara مسخرة من الجذر سخر. والفعل العربي «سخر» الذي يستمد منه الاسم noun يعني «يضحك ويسخر يهزأ ويضلل» وارتداء القناع الا يبيرى محاكاة ساخرة Parody: أسلوب عرض دائماً يغالى فى السلوك العادى وبذلك يقدم التسلية. وهو أيضاً خداع، حيث إنى لا أمل أبداً من القول، بالرغم من أن الرجال يقولون لى أن الله جعل Eku للرجال والسحر للنساء، ففى النفس التالى مباشرة بعد أن يقولوا ذلك قد يقول شخص أن Eku خدمة للحصول على النقود من النساء. وفى نسخة جدى لقاموس ويبستر Webster(١٩٣٢: ٦٠٢) أقرأ مايلى.

> ***القناع*** كإسم Noun ١- غطاء للوجه للتنكر والحماية وهلم جرا ٢- شكل مصنوع يوجه أو رأس كان يرتدى الممثلون الإغريق والرومان ٣- وجه منحوت أو نسخه من وجه مشكل فى الجبس والشمع وغيره مثل ***قناع*** الموت ٤- ما يتنكر أو يخفى، مثل قناع الليل ٥ - شخص يرتدى قناع، متقنع ٦- المسكراد Mesquerade لذلك عريدة احتفال ٧- شكل قديم للأداء الدرامى يرتدى فيه الممثلون اقنعة وايضاً تاليف درامى لمثل ذلك العرض...

Mesquerade اسم ١- تجمع من الأشخاص الذين يرتدون القناع للرقص وغيره ٢- ملابس يرتديها الناس فى مثل هذا التجمع ٣- التمثيل أو العيش تحت زعم مزيف والتنكر...

لم أجد فى تلك الطبعة معنى مسخرة بالرغم أنه من السهل أن تجدها فى معاجم أخرى. ونشأت لأعرف أن هذا معجون أسود تضعه النساء حول أعينهن. وربما تسمى شيء آخر الآن.

أيا كان الاشتقاق والمعنى الشائع لهذه الكلمات، فمعظمنا مع ذلك سيتمنى أن يفصل القناع/ مرتدى القناع/ التقنع وحفل ارتداء الأقنعة والمرتدين القناع فى الحفل وارتداء القناع فى الحفل /Mask/ Masker/ Masking/ Masquerade Masker/ Masking بطريقة ما مثلما أقترح جون بوسطن John Boston فى مناقشته ١٩٦٠ لحفلات ارتداء الأقنعة فى شمالى الاجبو. وأستخدم المجموعة الأولى من المصطلحات لتشير لوجهة داخلية من قصد المؤدى للأشياء والأخيرة لتشير لوجهة خارجية من قصد المشاهدين. وهذا بالطبع مثال آخر إضافى لتلك المشكلة المعتادة للترجمة.

بالنسبة لإيبيرا، تشير كلمة Eku (مرتدى القناع) اساساً لحفل الموتى، مقابل العالم الذى نعيش فيه ومن ذلك فقط لتلك الامتدادات الشعورية لذلك الحقل، سواء كان التقنع بأشكال مادية أو بالليل. واحتاج أن أؤكد على هذه النقطة، لأنى إذا استخدمت كلمة Masquerade للمارسة الثقافية الايبيرية، فهذه ترجمة تغطى جزءاً من فئة ذات دلالة أكثر اتساعاً مشيرة بالطبع للاساس المفاهيمى للعرض للأداء والشفاء وبالفعل الوجود.

والأشياء الصناعية المتعلقة بذلك الأداء، مع ذلك، لها أسماء آخرى: Opo اوبو، القناع الخشبى و Omurmuru اومرومورو "القناع القماش Fabric Mask" و Umomo "الزى الكامل بما فيها القناع". علاوة على ذلك، سيكون من الواضح أن أشياء أخرى تقوم بعمل الأقنعة، بالرغم من أننا لن نسميها أقنعة بالمعنى العادى للكلمة فى اللغة الإنجليزية. وقد ذكرت من قبل باب الغرفة، على سبيل المثال، الذى يحجب بفاعلية هوية المرتدى للقناع (يستريح بدون وضع القناع) من

النساء اللائى بالخارج لاستشارته. وفى عروض المساء، تُعكس المواقع النسبيه، لأن النساء الأن داخل البيوت والمؤدون بالخارج. فى هذه الحالة هناك تهكم درامي Dramatic Irony فى أن «الليل» تعبير لطيف Euphemism للطاقات المهلكة للنساء (پيكتون ١٩٨٩)، ولكن فى تلك الليلة من العام يطاردالسحر خارج المجتمع فى الوقت نفسه الذى تعرف فيه النساء أنهن لابد أن يذهبن داخل البيوت وتبقين هناك. وهناك ظروف أخرى قد يُسمح Eku إيكو فيها فى الليل، أو من داخل الايريبا Ireba، المكان المحمى شعائرياً ذو الدلالة فى النظرية والتطبيق لحفل ارتداء الأقنعة (المصدر نفسه Picton) والموجود وراء مجتمع القرية مباشرة الليل وفى حالة الايريبا، الصخور و/ أوالغابة غير المقطوعة فى الأخير هى «الأقنعة» وهذه الأشياء لن تسمى «أقنعة» فى ايبيرا لأن مثلما قلت الآن كلمة Opo تشير فقط إلى الشىء الخشبى المنحوت ليكون مقاس وجه رجل ولا أذكر استخدامه فى معنى مجازى أو ساخر وإذا اشرت لكل هذه الأشياء «كأقنعة» فإنه فقط لإنى أستطيع تصنيفهم على أنهم يبقون على المسافة بين بعض الناس وبعض الناس الآخرين ولكن مثلما قلت من قبل، المعرفة العامة فى الظروف الملائمة تحقق نفس الغرض. لو أن أى أحد فى ايبيرا سيشير لقناع غير مجسد اوبو Opo كإيكو Eku سيفترض أنه يفكر فى ذكرى أو توقع ذلك القناع فى العرض أو الطاقات السحرية التى اكتسبها عبر الزمن. وتدمج المفاهيم الواضحة الأيبيرية فى إيتمولوچيا كلمة إنجليزية واحدة، ولكن الحقيقة أننى استطيع الإشارة لجميع هذه الأشياء «كأقنعة» يوضح وفى نفس الوقت يشوش.

وبعد أن أثرت موضوع «المسافة»، فمن الجدير بالملاحظة أن علاقتى بالشعب الايبيرى استمرت طويلة[٤] لدرجة أن وجودى كان شىء عادى لكن فى البداية كنت حتما محاطاً بأشخاص من كلا الجنسين محبين للاستطلاع لمعرفة من أكون بالضبط. وكان النقاش يتوجه لموضوعات معينه، ثم يصيح شخص (من الرجال) "ايكو قادم" فتتبدد أى من النساء فى مرمى السمع وتتركنا فى سلام لنتحدث عن الأشياء الهامة فى الحياة. من الجلى أن أيا ما يمكن أن يكون الايكو Eku فإنها كلمة لديها القدرة على تحريك الناس.

القناع فكرة.

تمدنا اللغة العربية بكلمات «القناع Mask» ماسك و Masquerade الماسكراد وبعض أفكارنا عن الأقنعة فى أوروبا. ولكن كما يذكرنا ويبستر Webster نحن علينا التفكير فى مصدر آخر للأفكار فى مسارح اليونان وروما القديمة واستخدام الشخصيات Personac، و القناع الذى يرتديه الممثل فى المسرحية. ويخبرنا هوليس Hollis (١٩٨٥: ٢١٩) أن «الطريق من الأقنعة للامتيازات لهؤلاء ذوى الحق فى الأقنعة، للأباء Patres الذين يمثلون اسلافهم، لأى شخص له أسلاف، أسرة Cognomen وممتلكات عائلية. من هنا نصل إلى فكرة الشخص كممتلك لحقوق...» وتاريخ الفكر عن تطور فكره الشخص، الذات والدور معقدة وفيما يتعلق بالدور يقول هوليس Hollis (١٩٨٥: ٢٢١):

> حتى لو أن الفكرة تنشأ مع الأقنعة التى تُرتدى فى الدراما الدينيه، فهى ليست منفصلة حقاً تلك الذات مثلما توفى صورة للقناع فى عصرنا العلمانى. اليوم، أعتقد أنه له استخدامان اساسيان. إحدها فى تحليل المؤسسات والممارسات الاجتماعية... الآخر فى تحليل المراكز. الأكثر صميمية بالحياة الاجتماعية،

حيث تستعار من المسرح، فتصنع تناظراً دراميًا مع الشخصيات الدرامية Dramatis Pesonae أو الشخصيات فى مسرحية.

من ناحية ثانية يكتب جيدينز (١٩٨٤: ١٢٥) كما يلى:

> لو أن الوكلاء ممثلون فقط على المسرح، يخفون أنفسهم الحقيقة خلف الاقنعة التى يتخذونها للمناسبة، سيكون العالم الاجتماعى فارغاً من الجوهر بدرجة كبيرة... هؤلاء الذين يشعرون بهذه الطريقة يظهرون على نحو مميز أشكال من القلق من نوع شديد.

فى مختلف الأحوال والظروف، المقارنة الدراما تورجية أكثر انتشاراً مما قد يدرك أحد. على سبيل المثال وجدت بالمصادفة ما أفترض أنه كتاب مدرسى بالمرحلة الثانوية (Kaye - Besley and Byles) كُتب، طبقاً لما ذكر فى التمهيد ١٩٧٩ ليفى بحاجات الشباب الذين يوشكون على اجتياز مرحلة الانتقال من المدرسة إلى «العالم الخارجى» وفى فصل بمنوان «التعامل مع الذات» يُسأل الطالب» أى قناع ترتديه اليوم؟

قد يكون لثقافات أخرى أفكار أخرى عن الذات، الشخص والدور وأفكار أخرى عن الأقنعة، والحقيقة أن الأشياء المصنوعة التى نسميها أقنعة تميل أن تكون ذات شكل وحجم معين والحقيقة أن وضع قناع على وجه شخص يخلق مسافة بين المرتدى والمشاهد لا يمكن أن يؤخذ على أنه يفترض أى شىء أكثر عن دلالة أى قناع مفترض أو عن الأقنعة عامة والافتراض أن قناعًا فى إفريقيا يلغى هوية مرتديه وبذلك الوسيلة يعاد تعريفه كشىء آخر، قد يبدو الأن أنه مأخوذاً بدرجة أقل من استخدامات الأقنعة فى إفريقيا عن الدلالات

الدراماتورجيه لتطور «الشخص» من الشخصيات الدرامية Pesonae فى أوربا... ليس هذا إصرار على أن الأقنعة فى إفريقيا لم يقصد بها أبداً خدمة مثل هذه الأغراض، وإنما أننا لا نستطيع أن نفترض إنها لابد حتما أن تفعل ذلك.

لقد أشرت من قبل إلى مكانة المؤدى المرتدى القناع فى أيبيرا على أنه نفسه ومع ذلك ليس نفسه وكيف أن هذا الشخص الذى لم يعد نفسه سوف يُظهر قوى تنبؤية وشفائية.

ويحدث هذا التحول بفضل المكانة الشعورية التى تتضح فى فئة الايكو Eku نفسها. وكمؤد، يشغل مكانا ينتمى لذلك المجال الآخر من الوجود، الذى خلاف ذلك يجتازه المرء عند الوفاة، ومع هذا ذلك المكان بموافقة جماعية يمكن أن يكون موجوداً بدون الضرورة المادية للثوب فضلاً عن ذلك، إنه المكان سواء أكان مفاهيمياً، مادياً أو دارمياً الذى يعطى المؤدى قوته: إنه ليس شىء داخله أصلا يحضره القناع ببساطة للمقدمة. حتى عندما يستخدم دواء سحرياً يمنحه القوة، وهى مع ذلك مصدر طاقة خارجية على المؤدى. وعلى أية جمال، فإن الغرض هو حمايته كوسيط للسلطة السلفية، من الساحرات والمنافسين الحاسدين.

القناع مجازاً.

يستخدم النفع المجازى «للقناع» كل هذا: القدرة التباعديه للنتاج المصنوع وخواص المحاكاة الساخرة و Pastiche الباستيش (تقليد أسلوب عمل سابق) و"القناع" ككاشف ومعلن ومخفى ومنكر وهلم جرا للشخصية، للحقيقة وغير ذلك. على سبيل المثال. «حرب الكلمات النووية تضع قناعاً على طريق للانتصار»

(Sunday Times) ١٩ يونيه ١٩٨٨ أو الحيات الخاصة التى كشُف القناع عنها فى صور تحكى قصة قوية (٢٣ أكتوبر ١٩٢٨ SundayTimes) العنوان البارز فى استعراض لوحات إيريك فيشيل Erich Fischl، أو النقد فى صفحة المرأة فى جريدة Guardian الجارديان عدد ٢٢ نوفمبر ١٩٨٨ أو فى سيرة انتونى بلانت Anthony Blunt قناع الخيانة Mask Of Treachery وكان عنوانه الفرعى لا يعاين قناع صورالملكة، نادراً ما يخطئ أبداً. وعندما يحدث فإنه يأتمن النساء على أسراره؟؟ هل كانت الخيانة هى القناع، أم الخيانة عليها قناع؟ على أية حال يلاحظ الناقد «من الواضح أنه استطاع تقديم الأوجه المختلفة لأصدقائه المختلفين». وبعد ذلك، أكثر حداثة هناك استعراض لمسرحيه تيرى ايجلتون Terry Eagleton القديس اوسكار Saint Oscar فى الجارديان ١٢ مارس ١٩٩٠ بعنوان الرجل فى القناع الحديدى ويشير إلى فكرة «إن ارتداء الأقنعة كان توافق وايلد Wilde الشخصى للحياة الحديثة وكذلك كان طريقة نيتشه Nietzsche وفى جوهرها تتكون مسرحية السيد إيجلتون من سلسلة من المواجهات التى فيها يتجنب أوسكار الحريائى بحماس وبراعة أن يتم تصنيفه ومثال آخر سيكفى، من جريدة Independent On Sunday : مقالة عن كمبوديا ٢٣ سبتمبر ١٩٩٠ بعنوان «الأمير سيهانوك يبحث عن القناع الذى يناسب اللحظة» نقرأ فيه أن هناك Khmer يقول إنك لكى تكون سياسياً فى كمبوديا تحتاج قناعين - إحدها ترتديه أمام مؤيديك والآخر لاعدائك والمشكلة مع الأمير سيهانوك هو إنك لا تعرف أبداً أى قناع يرتديه» يبدو هذا إنه فى الواقع يفرغ الصوره المجازيه من أى دلالة نافعة، وتكون الإجابة على مشكلة المراسل الصحفى هى الرد الواضح إلى حد ما، إن الأمير ليس مرتدياً قناعاً على الإطلاق. ومع ذلك سواء كان يمكن أن يقال أم

لا عن وايلد أو سيهانوك أنهما أظهرا القلق البالغ الذى يشير إليه Giddens، فإن هذه الاستخدامات للقناع يمكن أن تؤخذ على أنها تمثل طريقة الحديث عن الناس التى توضح جلياً القناع الذى لا يزال محجوباً فى فكرة الشخص، وهى جميعاً تدل على الاخفاء.

«القناع» نتاج مصنوع.

جزء من السخرية الدرامية Dramatic irony فى ليردى Un Ballo In Maschera بالتأكيد فى القناع الذى يرتديه جوستافوس يمكن من التعرف عليه واغتياله. ينكشف تميزه بالطبع عن طريق خادمه فى تصرف خائن يفترض أن القناع للتتكر. عندما نتأمل الشىء المصنوع الذى ربما نعتقد أن الصورة المجازية «قناع» بنيت عليه، نجد أيضاً مرتدين محميين على الأقل مثلما هم متنكرون (القناع الذى أرتداه جوستافوس لم يعطه حماية ولا تنكرًا).

خلال العامين الماضيين كنت أقص صور أقنعة من الجرائد التى نتسلمها فى البيت. وتتضمن المجموعة كرتون لريجان يرتدى قناع جورج بوش، فلسطينياً معه نبلة (نقافة) وبعض الحجارة، شابة تشوه وجهها عندما ألقى صديق نبذته مادة حمضية على وجهها (وهى مضطرة الأن الارتداء قناع جراحى) نساء أفغانيات يرتدين الحجاب، وارهابيون من IRA (الجيش الجمهورى الايرلندى) ومهرجون ومرتادو كرنفال (مهرجان) فينيسيا وهلم جرا: هذه أقنعة أكسجين وأقنعة لحام وأقنعة ضد نووية، وفى الأسابيع القليلة الماضية ضمنت الأزمة العراقية الكويتية أن تمتلىء الجرائد بأشخاص مقنعون، سواء كان الجنود الأمريكيون يختبرون

أقنعتهم للفاز، أو لاجئون عرب متدثرون ضد الرياح والرمال. وبين هذه الأقنعة المتنوعة البعض، بالرغم من أنها متفاوته معجمياً وايتمولوجياً، مع ذلك فهى مرتبطة مفاهيمياً ووظيفياً على سبيل المثال، مقدمة الخوذة، الحجاب، تهويه - وأحياناً تكون كلمة «القناع» قابلة للتبادل وأحياناً لا تكون.(٦)

ذات يوم عندما كان إيكاريمو (انظر Picton ١٩٨٨) فى بيتى، وضعت بعض ورق التواليت على مشطى وبدأت أغنى من خلاله. وفى الحال قفز إكاريمو واقفا واندفع إلى النافذة، وصاح على «لا تفعل ذلك! ربما يكون هناك امرأة قريبة منا» هناك شكلان من الكازوو فى ايبيرا، كل يمد صوت النوع الخاص من الايكو Eku إحدهما يستخدمه Akatapa (أنظر بيكتون ١٩٩٢)، والآخر Ekuoba اكوبا (أنظر أسفل) ليخفى صوت الوكيل البشرى.

يوم آخر، رأيت امرأة تربط شرائط من القماش فى عصاة طولها بضعة بوصات. قالت إنها تصنع Eku لطفلها يطارد الصبيان أحدهما الآخر وهم يمسكون واحدًا من هؤلاء فى يد، وعصاة أطول فى اليد الآخرى لضرب أى أحد فى متناولهم (بالنسبة للابنة ربما تنظف امرأة عضمة طولها حوالى ستة بوصات لتحملها معها فى جولتها كدمية).

وأيضاً داخل نفس العنوان الثقافى الابن Aj'o, aj'ov'eku mi فمجى Ni فى نهاية بهذه الطريقة تبين نقل ترتيب الكلمات بمعنى مفعول - فعل - فاعل (بدلاً من فاعل - فعل - مفعول) وهذا يعطينا الترجمة ايكو صنوع (طائر) ويرتدى ريش جناحى طائر الصنوع مجسمين الأسلاف وحاملى القاب الإنساب وشعيرة

إدخال قناع الاسلاف الجديد إلى الجماعة وشعيرة اعطاء لقب لصاحبه الجديد متشابهة ومعترف بها فى حد ذاتها. وكل منهم يعطى تاجاً من ريش طائر الصنوع، وهو نتاج مصنوع ضرورياً لمكانته. والطائر نفسه يرتديه فى فترة الخريف عندما يتقابل كل عامين. هذا والحقيقة أن طائر الصنوع على أية حال دائماً يُرى فى الفسق يوحى بتراكم رمز الشعورية التى اشرت إليها أعلى، فوق الآخر.

ماذا فى القناع؟

المؤدون المرتدون الأقنعة، الكلمات التى تجعل الناس تهرب، الليل، الباب، المعرفة الشائعة، (عن الأحداث المحلية) دمية من القماش، الكازو Kaeoos، الريش... كل هذا يتعلق بتصنيف ومفهوم الايكو Eku وقد كتبت عنهم جميعاً كأقنعة بمعنى من المعانى.

يلفت جيدريج الانتباه. إلى العلاقات المختلفة بين المؤدى والقناع والهوية فى الأداء. ويقول... ثلاثة احتمالات.

أولاً ... التى فيها... ترتبط اقصى أهمية بما يحجب... ***ثانياً*** ... يتركز الاهتمام على القناع المعقد مادياً ورمزياً... ***ثالثاً*** ... هناك إمكانية مثيرة للاهتمام لكلا من القناع وما يقّنع أو يُخفى أن يمنحا أهمية متساويا" (١٩٨٠: ٢٢١). ففى الحالة الأولى يتغير مرتدى القناع ولكن القناع ضرورياً لإخفاء هذا: التأكيد على الشىء المخفى، وفى الثانى مرتدى القناع هو مجرد المحرك لايًا كان الذى يتجسد بطريقة ما كقناع: التأكيد هنا على ما يظهر.

بينما كنت انقح هذا لاحظت أن هناك اختلافات كبيرة جداً فى كم المادة الأيقونية التى تقدمها أقنعة معينة. فى بعض الأحوال هذا هو الحد الأدنى للدرجة التى يستمد فيها المعنى كلية من سياق الأداء مع القليل المضاف بالقناع وملحقاته أو عتاده وراء الحقيقة إنه قناع. ثانية، علىّ أن أتجنب افتراض أن الأشخاص المرتدون أقنعة أرواح من نوع ما . هذا يفترض فحسب السؤال فيما يتعلق بهوية المؤدين المرتدين الأقنعة. لابد أن أتذكر تلك الإمكانية الأخرى، مثلما فى إيبيرا، إن القناع ربما يكون حقيقة مفاهيمية بدلا من أو سابق لكونه حقيقة مادية: لأن حتى إذا حدثت إعادة تعريف، هل لانزال سنسأل متى؟ وكيف؟ ولا نسلم بأن هذا يتحقق بارتداء القناع.

والطوبولوچيا التى تتبع والتى تتلخص فى شكل ١-٣ هى طوبولوچيا الأقطاب، النقاط الطرفية فى سلسلة متصلة من أربعة أجزاء وهى متعلقة فقط بقضايا الهوية التى قد تنشأ أو لا تنشأ عندما يرتدى شخص قناعًا ضمن أحد التقاليد الجوهرية قبل الاستعمارية لإفريقيا تحت الصحراء الإفريقية. إنها ليست نوع المثال المتضمن كل شىء والذى يشرح كل شىء عن الأقنعة وعروض ارتداء الأقنعة. على سبيل المثال، فجميع الأقنعة التى اشير إليها فى بقية هذا البحث لها هدف درامى ولكن قناع اللحام أو الهوية التمويه العسكرى، يمكن فقط أن يعتبر دراميا بمعنى مجازى إلا إذا كان الشخص فعلا مفسراً درامياً تورجياً كلية للسلوك الإنسانى، لأن ذلك لا يبدو أنه هدفهم المباشر.

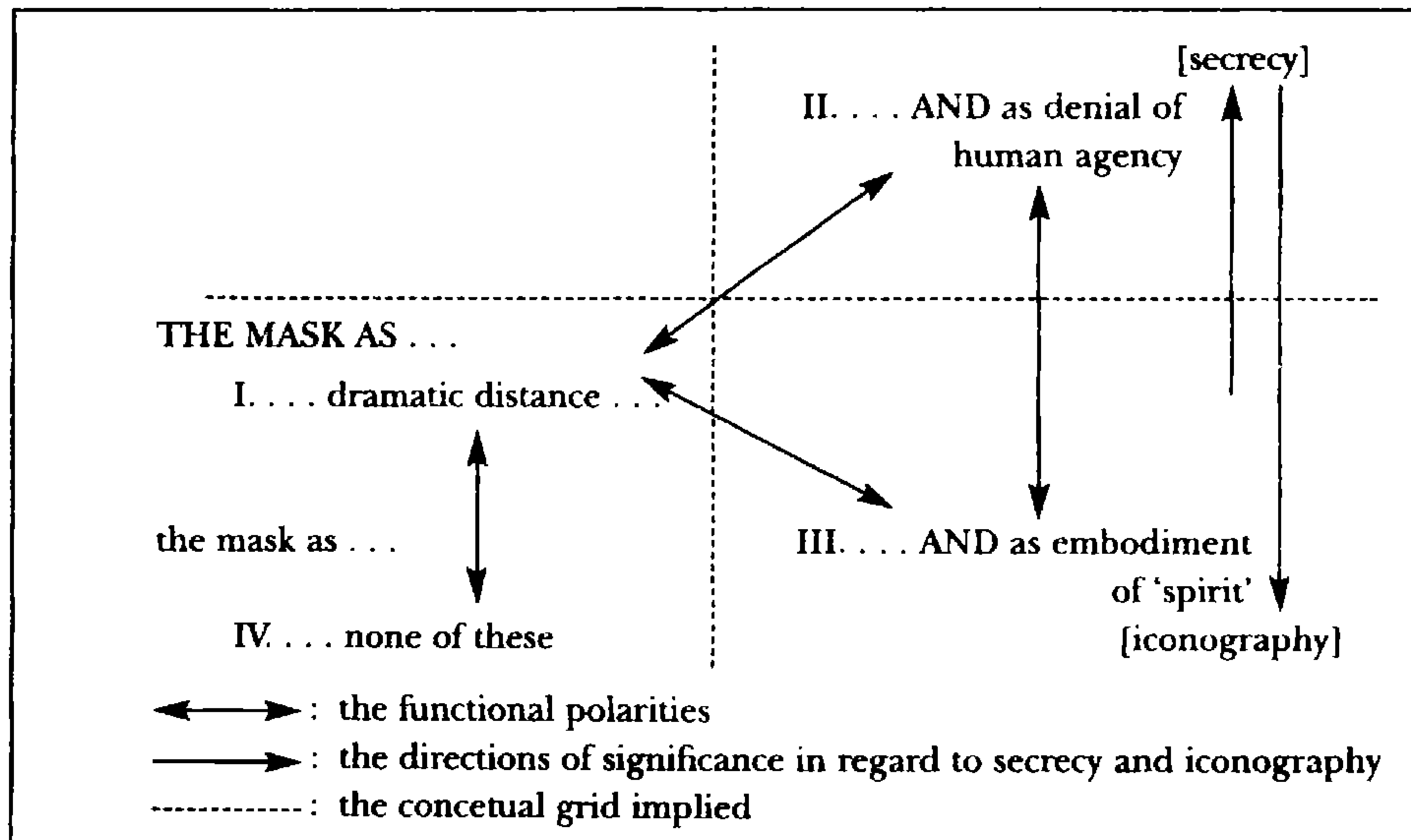

[secrecy]
II. . . . AND as denial of
human agency
THE MASK AS . . .
I. . . . dramatic distance . . .
the mask as . . .
III. . . . AND as embodiment
of 'spirit'
IV. . . . none of these
[iconography]
: the functional polarities
: the directions of significance in regard to secrecy and iconography
: the concetual grid implied

Figure 3.1

وفى هذا السياق، يحقق القناع الهدف الدرامى (لكن انظر أسفل لتقرأ عن بعض الاستثناءات) بإحداث المسافة بين المؤدى والجمهور، ربما بخلق هوية فى الأداء بدورها تبعد عن تلك الذات اليومية المعروفة في غير الأداء. هذا لا يعنى بالضرورة أن التحول الميتافيزيقى يجب أن يحدث، لأن المؤدى المرتدى قناعًا يمكن الا يكون شىء أكثر من مؤد يرتدى قناعًا.

فالعرض المسرحى يقبل على أنه لا شىء أكثر مما هو فى نفسه، لا يمثل حقيقة أخرى. والمسافة، أيًا كانت الأبعاد، من أجل التأثير الدرامى وحده. وإذا كان يقصد أشياء أخرى، فلن تكون هذه عن التحول الميتافيزيقى، إذا تجاوزنا عن السرية، على الأقل ليس بقدر ما يكون المؤدى معنياً.

ومن أوضح الأمثلة هنا ستكون احتفالات جنوب غربى يوروبا ايفى چيلدى (Asiwaju اسيواچو ١٩٧٥، Drewal دريوال ١٩٧٤أ، ١٩٧٤ب، Drewal ١٩٧٥، ١٩٨٣، Harper هارير ١٩٧٠) بينما اقنعة الأم المقدسة التى يصفها Drewal و Drewal (٨٢: ٦٥: ١٩٨٣). تنتمى تحت جزء ٣ أسفل [٧] وهوية مغنيون الـ efe ليست سرًا ولا المؤدى المقنع efe أى شىء سوى رجل يؤدى وهو يضع قناعًا. بالفعل يذكر إسيواچو والدريوال بالنسبة لعديد من الناس فى مجتمع جنوب غربى يوروبا فإن قناع efe بينما يحدث تلك المسافة أو التباعد للحدث الدرامى، فى الوقت نفسه فإنه يؤدى لإقامة مكانه اليومى داخل ذلك المجتمع. علاوة على ذلك يستشهد دريوال ودريوال (١٩٨٨: ١٧-١٨) بشعرايز إيفا esa ifa على orunmila عقد صفقة مع الساحرات فى بستانهن بالغابة ولكى يحمى نفسه يقولون له إن يرتدى من بين أشياء أخرى، القناع. ومن الواضح أيضاً (نفس

المصدر Harper . Asiwaju نفس المصدر) إن العروض تبتهج وتسحر "أمهاتنا" حتى إن المؤدين يتمتعون بحمايتهن وليس فقط فى العروض وإنما طوال العام و من عام لآخر. بمعنى أن القناع يعنى حماية المؤدى بالسحر وكذلك حمايته من السحر. وهو يتقاسم شىء قدرات قناع الأكسچين واللحام فى ثقافة أوروبا المادية: ولا شىء من هذه يعنى حالة ميتافيزيقية معاد تعريفها لكائن داخل القناع نفسه.

(٢)

ومع ذلك هناك أقنعة تحدث التباعد الدرامى وفى الوقت نفسه تتكر الوساطة فبالنسبة لمرتدى القناع الانفصالى بين الذات اليومية والهوية المؤداة شديدة. وهو على الأقل جدًا يعاد تحديد هويته ميتافيزيقيا، وفى أشد الحالات، بالفعل، يطمس وجوده نفسه. والقناع مع الزى والتجهيزات، هو الوجه المقبول إذا جاز التعبير، لشىء، قوة، طاقة، وجود ميتافيزيقى، خطر جدًا رؤيته بطريقة أخرى. ستكون السرية ضرورية بطريقة لا تكون فيها فى أحوال أخرى، لأن الوسيط البشرى فى الأداء ليس مجرد محرك للقناع، ولا مجرد ممثل فى مسرحية. فإنه داخل فضاء ينتمى ويعتقدانه فى ذاته، شىء آخر. مثلما يشير چددريچ (١٩٨٠ : ٢٢٣) هذا الإجراء خطرًا ومن المتوقع أن يسبقه ويليه، عندما ينتهى العرض، بطقوس تطهير، تضحيته أو أيا ما يكون ويصبح مرتدى القناع بطريقة ما، أيا ما يخفيه القناع، أحيانًا فى حالة مس بالوجود الميتافيزيقى ذلك، وأحيانًا لا يكون، بالرغم من أنه دائمًا معه سلطة التحدث كوسيط الوحى.

واجنجان يوروبا هؤلاء الذين يُظهرون تجسيم سلفى محجوب داخل ملابسهم مثال واضح وكذلك أيضًا أعراف ارتداء أقنعة الأسلاف eku/egwu/ekure فى عدة أودية بينو Benue والتقاء ثقافات نيجير - بينو Niger - Benue، بما فيها ايبيرا. فى مثل هذه الأحوال، مع ذلك فإن استخدام الأقنعة ربما يشكل شيئًا من اللغز الفكرى فى إنها لا بد أن تبدو كأن القوة بمعنى أن الطاقة الميتافيزيقية يتوسط إليها (مثلما يحدث فعلا، بالرغم من أننا نحب شرح ذلك) بالخداع.

لابد أن يكون هذا كذلك بخاصة عندما، مثلما فى ايبيرا، لا يكون هناك نظرية ولا تطبيق للتملك (مس أو تلبس) بينما جنجان الكبار اليوروبيون أو يفترض أن يكونوا مكتسين بالمس بالإضافة إلى ملابسهم الظاهرة.

تحتاج أسئلة إعادة تحديد الهوية والسرية استقصاء دقيقًا. هل يمكن فعلاً إبقاء الأشياء سراً؟ ماذا يفعل الناس بالمعرفة التى يجدونها لدى أنفسهم فى الوقت الذى لا ينبغى أن تكون لديهم؟ بالتأكيد فى تجربتى فى لاجوس lagos (على سبيل المثال، هوية المؤدى الرئيسى odimu - orisa فى أوائل الستينيات فى القرن الماضى) وفى ايبيرا "السرية" لم تكن عدم المعرفة، بقدر ما هى عن زمن ووقت الحديث، بمعنى عما يمكن أن يتحدث الفرد ولمن ومتى؟[٨] نحن نحتاج أن نكون واضحين عن سبب أن السرية سواء فى التطبيق أو فى النظرية، تهم، تمامًا مثلما أن من المهم أن نعرف الدرجة التى تساهم فيها أى شعيرة قبل وأثناء وبعد العرض لمكانة المؤدى فى هذه الظروف. ويمكن أن تفترض أيضًا أن الأداء بالأقنعة المُعد أن يكون أمام الناس لينكر هوية المؤدين سيضع أسئلة شيقة عن سيكولوچية الاحتفالات التى يرتدى فيها الأقنعة.

(٣)

على عكس الأمثلة السابقة، هناك أقنعة تخلق المسافة الدرامية فى سياق العرض، ولكنها فى الوقت نفسه تجسد حرفى للطاقة الدرامية أو الوجود أو الروح الدرامية. والذى يهم فى هذه الحالة هو الحقيقة المرئية، المحسوسة والمادية للشىء المصنوع أكثر مما يسببه ليبقى مخفيًا: يكشف القناع بدلاً من أن يخفى ينكر چيدر يج (١٩٨٠: ٢٢٥) أن العرض لن يقدم نوع المخاطر للمؤدى المميز للنوع السابق، لأن الشىء المصنع هو نفسه الوجود الميتافيزيقى، وبالتالى ليس هناك شىء فى الفضاء الذى يطوقه القناع من أجل المؤدى لكى يصحبه أو يزيحه أو أن يزاح به. وقضية السرية بالنسبة لهوية المؤدى ربما لا تنشأ، لأن المشكلة الفكرية هنا هى من نوع مختلف تمامًا. والسرية، بالفعل، يتوقع ألا يكون لها صلة بالنسبة للطبيعة الجوهرية للقناع: لأن إذا كان الشىء نفسه مصدر الطاقة، فماذا هناك لإخفائه؟ وإذا كانت السرية والحماية السحرية لها علاقة بأداء الأقنعة من هذا النوع، إذن لابد أن نكون حريصين لماذا؟ لأننا يمكن التنبؤ بأسباب أخرى، عن طبيعة وسياق الأداء فى مجتمع ما، بدلاً من النظرية المحلية للأقنعة. وأحيانًا يتضح أن "السرية" فقط تتعلق بالحديث، عن طريق العقوبات السلبية لتقوية التوقعات. وهنا "السرية" يمكن فهمها كجزء من أدوات المسافة الدرامية، بدلاً من كونها وسيلة حماية مصدر الطاقة.

بالنسبة للمكانة الوقتية لتجسيد القناع، يتوقع المرء أن تكون دائمة، ولكنها يمكنها أيضًا أن تكون وقتية. وبين الأمثلة الواضحة للتجسيد الدائم أرواح غابة دان Dan forest فى ليبيريا وأقنعة جمعية ساند Sande والمثل الفريد للنساء

المرتديات أقنعة كمؤديات، لمند Mende، ڤايVai ، وشيربور Sherbro وجماعات جـولا فى ليـبـيـريا وسـيـراليـون (d Azevedo ١٩٧٣، چيـدريج ١٩٧٦و ١٩٨٦، فيليبس ١٩٧٨ phillips). وتعطى الأقنعة المستخدمة فى جمعية Kalabri ekira (هورتون Horton ١٩٦٣، ١٩٦٥) مثالاً على التجسيد الوقتى وأيضًا على السرية المحتفظ بها ليس للتحدى عما يعرف الجميع من أجل الأهداف الدرامية بدلاً من الطقوسية. وإذا حكمنا بالوصف الذى نشره كارول Carroll (١٩٦٧) واوچو ojo (١٩٧٨) الذى دعمه "بحثى الميدانى ١٩٦٤ - ٥" سيبدو أن أقنعة الخوذة فى يوروبا الشرقية، التى تسمى أحيانًا عمومًا فى الكتب المنشورة كـ epa إيبا هى أيضًا تجسيد للطاقة، بالرغم من أن مكانتها الوقتية فى هذا الشأن تبقى غير واضحة.

حيث إن هذه الأقنعة تجسيد مرئى، هذا مكان مناسب لدراسة القدرات الأيقونية للأقنعة، والملابس والتجهيزات خاصة فى ضوء هذه الطوبولوچيا. وربما يتوقع المرء على سبيل المثال أن مع التباين المقترح بين الكشف والإخفاء فى عقلنا، فإن هذه الأقنعة التى تعرض الأيقونوغرافية الأكثر تعقيد هى أيضًا تلك التى يكون فيها الانشغال بالسرية فى الحد الأدنى أوربما حتى غائبا. وفكرة العلاقة المعكوسة بين الاهتمام المجاز شعائريا مع سرية وتعقيد الأيقونوغرافية بلاشك إفراط فى التبسيط: والحضارة الإنسانية ليست بسيطة هكذا أبدًا، ولكن الفكرة جديرة باللعب بها للحظة، بشرط أن يتذكر المرء أن الأمر كله يتعلق بالتوازن والتوكيد. ويمكن بسهولة نبذ الافتراض إذا كانت الاستثناءات أكثر مما ينبغى.

هناك مع ذلك إمكانية أيقونوغرافية أخرى لابد من ذكرها حتى بالرغم من أنها تأخذنا وراء مجال هذا البحث: القناع جزء من النظام المرئى المستقل عن ربما البديل لأغراض العرض المقنع. هذا على أية حال سيكون تفسيرى للصور المنحوتة لأقنعة چيليد gelede وربما أقنعة افيكبو اكومكبا Okumkpa أيضًا (دريوال b۱۹۷٤، اوتنبيرج ۱۹۷٥)(۹). ليس هناك مع ذلك سبب واضح إن العمل الفنى لابد أن يبين نظام إتصال واحد فقط ولهدف واحد فقط.

(٤)

سيتناول الجزء الرابع من هذه الطوبولوچيا (دراسة الرموز) التى يبدو أنها ليست عن الأشياء التى تم مناقشتها أعلى. إنها "الأقنعة" من حيث حجمها، شكلها...إلخ، ولكن مكانها فى الأداء الدرامى من نوع مختلف جدًا: على سبيل المثال، lukungu lega الجمجمة، والأقنعة العاج أو العظم التى: لا تلبس أبدا على الوجه أو فى أى مكان على الجسم (Biebuyik ۱۹۷۳ : ۲۱۳) بالرغم من أن الأقنعة الخشبية يمكن تُرتدى "... على الوجه. والجمجمة، وفى خلف الرأس، على الجبين وبجوار الكتف على الذراع الأعلى، وعلى الركبة... القناع الذى سُمى جمجمة والدى" من قبل ب و جـ وهلم جرا" (نفس المصدر، ۲۱۱) والسياق بالطبع هو شعائر التحفيز initiation إلى المراحل المتنوعة من bwami التى فيها الأشياء من كل الأنواع ذات قيمة مساعدة للذاكرة. وتتضمن الأمثلة الأخرى التى تبدو أنها تناسب هذا الهدف من الطوبولوچيا الأقنعة العاج، مثل التى الآن فى المتحف البريطانى Birtish Museum بلندن والمتحف المتروبوليتان netropltan Museum بنيويوك، الذى كان يوما بين الملابس الخاصة بملوك بنين Benin بنيجيريا

وكانت ترتدى عند خصرهم (انظر الرسوم التوضيحية فى Ben Amos ١٩٨٠و Dark ١٩٧٣ .)

يلخص الشكل ١-٣ النقاش ويوضح القول إننا لا نتناول التصنيفات التامة فى ذاتها self - contained وإنما ذات الأقطاب الوظيفية الموزعة على طول سلسلة متصلة ذات أربعة أجزاء. وهكذا بينما يمكن وضع البعض تحت عنوان أو آخر، يشمل آخرون نقاطًا من سلسلة متصلة إلى أخرى: على سبيل المثال lega الجمجمة ستقع على الطريق من ١ إلى ٤ .

ويوحى الشكل بنوع آخر من الأسئلة، هذه المرة عن المكانة الشعائرية لأقنعة معينه. فالتقنع بالطبع شعائرى أيًا كان ما يمكن أن يكون غير ذلك، ولكن هناك تناقض سيوجد بين الأقنعة المقصودة أساسًا لضمان المسافة الدرامية (١ وربما ٤) وتلك التى إما تخفى أو تجسد بعض الوساطة الميتافيزيقية (٢و٣) هل الأخير، يعنى الأقنعة التى يكن وضعها نحو أو على طول الجانب الأيمن من الشكل، يتوقع أكثر أن تُفصل عن أشياء مصنوعة أخرى من قبل الاجازات الشعائرية؟

نحو تاريخ احتفالات ارتداء الأقنعه فى إيبيرا:

من الواضح أن احتفال ارتداء الأقنعة من التصنيف الثانى الذى فيه تُنكر الوساطة البشرية. فيقدم بعض الرجال هذا كخدعة وبالفعل تمتلئ الحكايات التى يرويها الرجال بالنوادر عن المؤدين المشهورين يفوق دهاء النسوة المصممات على اكتشاف كيف سيظهر أزواجهن أو آبائهن المتوفون فى عرض ارتداء الأقنعة.

وتمثل هذه الحكايات فكرة الخداع وفى الوقت نفسه أيضًا تقدم نظرية ارتداء الأقنعة كوجود الأسلاف: والمشكلة هى أن النسوة لا يؤتمن بمعرفة كيف ينجز هذا. وعلى الأغلب يبدو الرجال مقتنعين بذلك الوجود حتى بالرغم من أن المرء لا يستطيع رؤيته. والعمل كله محير بالألغاز والتناقض: فهو ينجح ولكنه خداع والنساء لا ينبغى أن يعرفن، ومع ذلك إذا كن "قويات" فهن يعرفن وقوة النساء توضع مقابل اهتمامات الرجال، بما فيها القوة التى تتحقق عن طريق ارتداء القناع، ومع ذلك فالنسوة تمكن وفى نهاية تكفل النظام system (piction ١٩٨٨) ومرة ثانية يمكن أن تضار النسوة بارتداء الأقنعة إذا لم تتبعن القواعد، وهكذا يستمر ذلك. وتيحد الوفاء بالخداع بطريقة مرتبكة.

من ناحية ثانية فالثقافة الإيبيرية بالرغم من أن جذورها ممتدة فى التراب، فهى ليست متحجرة static والنقاش الذى يلى عن تاريخ ارتداء الأقنعة. وهناك ثلاثة تصنيفات واضحة لارتداء الأقنعة سنناقشها ألا وهى:

ekuoba/ eku'rahu/ ekuccici ايكوبا الايكو الذى يتمطى

تصف هذه الكلمة الارتفاع المتغير للزى فى العرض. وتصنع تلك للاحتفال بذكرى كبار أفراد الجماعة المتوفين يعودون ليحيوا زوجاتهم وأبنائهم فى وقت ما بعد دفنهم. والزى umomo قماش طويل نبونى يشبك بدبابيس فى أعلاه. وأيضًا فى أعلاه ثبت شريط من القماش يخيط فيها رفات من المتوفى، فيما عدا إذا كان بسبب ما لم يتم أخذها فعندئذ تقلّد بدلاً من ذلك بخياطتها فى جوزة الكولا لاعطائها تكتل للحجم المناسب. وتعطى الرفات، سواء كانت مزيفة أم حقيقية

شكلا إضافيا للوجود السلفى، وبؤرة للعطايا القربانية، وكلها تزيد من سلطة المؤدى كوسيط الوحى لأحد الكبار المتوفين. ويأخذ الزى شكل الجثمان المكفن: ليس هناك وجه ولا أعضاء، وتبدو ekuoba مثل أخرى تمامًا.

إن عرض ارتداء الأقنعة عمل تخصصى: إذا تورطت فى نوع منهم فأنت لا تتخذ عندئذ عمل آخر. فى الستينيات فى أى مجتمع كان لا يتوقع أكثر من رجل أو اثنان ذو الخبرة المطلوبة للإكويا ekuaba ekusba. وهذا كان يتضمن ليس فقط التجربة فى الارتداء والرقص بالاومومو، وإنما المهارات الشعرية المميزة: معرفة الابتهالات، المديح والحكايات ... ظهرت هذه المهارات عند تنصيب حاملى ألقاب الانساب وخلال الشهر قبل احتفال الليل الشعبى الذى ينهى الفترة التى فيها يتداخل فيها عام مع العام التالى. فى هذا القت ستيم اختيار ekuba كممثلاً للراحلين من الجماعة لبدء الاحتفال بعام جديد بإلقاء شعرى وتضرعى مطوّل تتبعه الزيارات اليومية لكل بيت. يلى ذلك أن يتخذ المؤدى هوية الأيكو eku لأياً من الكبار الراحلين يفترض أنه سيكون وسيط الوحى له فى أى عرض يقام. بمعنى أن بينما هوية الأيكوبا المعين لأحد الأسلاف المعينة محددة، فكلا من شكل وزى وطريقة الاداء عامة.

كانت إكوبا ekusba الأساس، تاريخيا ومفاهيميا، فى تراث عروض ارتداء الأقنعة فى ايبيرا ومؤدوها يُقدرون بوضوح داخل دائرة حضارة ايبيرا الذكورية. ومع ذلك، فى وقت ما فى الماضى القريب، توقفت صناعة الإيكوبا لأسباب لست متأكدًا منها كلية، واستراتيجيات متنوعة كان لابد من توضح للإبقاء على الطقوس السنوية وتنصيب الألقاب حيث إن الملابس نفسها تحطم بممارسة دفن

الأومومو مع آخر ابن حى للمتوفى المحتفل بذكراه. وإنه بالكاد يثير الدهشة إنه على الستينيات فى القرن العشرين كان ذلك أسلوب وطريقة اداء أصبح يُنظر إليها على أنها فى أفول على نحو واضح بالرغم من أننى قابلت اثنان من الشباب الذين يستأنفون ذلك.

Eku'rahu ايكوراهو - " ايكو الليل" :

إن بؤرة الاهتمام الرئيسية أثناء ذلك هى الليل عندما يعود كل الموتى لزيارة الأحياء عندما يُغلق على النساء داخل البيوت وتقيد طاقاتهن. ويقال إن ايكو الليل هم الأبناء الذين ماتوا قبل أمهاتهم، ولكن ليس هناك علاقة مباشرة: بالأحرى إذا بدا شخص لديه مقومات نجاح كمغن (يمارس الأولاد فى المزرعة بعيدًا عن النساء) فسوف تبتدى هوية وشعبية هذه العروض مذهلة: يتجمع أضخم حشود من الرجال لسماع أفضل المغنيين. ومثلما قلت إن عروض ارتداء الأقنعة تكاثرت لدرجة أن أوكين Okene وفى بعض المجتمعات الأخرى، هناك عرض فى ثلاث ليال منفصلة. بهذه الطريقة كل المؤدين الموجودين سيكون لهم دورهم.[١٠] ومن ناحية ثانية مثلما ذكرت من قبل، هناك دليل أن هذا النوع من العروض ابتكر خلال المائة عام الماضية - ليس الاحتفال، ولكن هذا النوع من الايكو كبؤرة الاهتمام فى الاحتفال. ليس لدى تاريخ محدد بالطبع، ولكن يحصل المرء على فكرة تقريبية عن حقيقة الرجال الكبار فى الستينيات من القرن العشرين، وهم أنفسهم مولودون فى حوالى وليس بعد منعطف القرن، ويتذكرون عروض الانترميريج Intermirege فى أيام شبابهم، وهذا يوحى بفترة ما فى النصف الأخير للقرن التاسع عشر، قبل مجىء الحكم الاستعمارى.

وبخلاف الإكويا، لذلك فإن عرض الإيكو الليلى يبدأ بالمؤدى وهويته كإيكو خاصة به هو unique وعندما يموت سيموت الإيكو معه (بينما "يموت" الإيكويا مع ابن من الرجل الكبير الذى يمثله)، لأنه ليس له وجود سوى مع المؤدى، كما يمكن أن يُتوقع، فإن الإمومو umomo أيضًا منفرد بدرجة عالية، على سبيل المثال فى استخدامه للمنسوجات الزاهية وليس هناك محاولة لتكوين الشكل الأدمى، بالفعل حيث إن هذه الإيكو تظهر فى غياب النساء، فلا حاجة لتغطية الوجه. تعد النساء الطعام للموتى فى الجماعة، قبل أن تذهبن بالداخل طوال الليل. وأثناء الليل يأكل الرجال بنهم بنفس شعور الوفاء والخداع: فبالنسبة للبعض الموتى هناك ولكنك لا تراهم، وللآخرين أنها أضحوكة ضد النساء.

ايكو سيسى " ايكو النفايات":

هذه تشير للخدم فى عالم الموتى. عندما يُدخل المتوفى من الكبار إلى المجتمع مجسدًا فى الإيكويا، فى سياق احتفالات رثائه، يبتكر ايكوسيسى كخادمه وواجبه ابقاء الناس بعيد عن السلف، بحيث لا يدوسون على ملابسه ويتسببون فى سقوطه وليخلى الطريق من العصى، والحجارة والحتات الأخرى. وهناك طرق أخرى لابتكار الايكو إسيسى حول المهارات المنبثقة لشاب يتوقع أن يثبت أنه مؤد جيد: من ناحية أخرى يمارس الشباب ارتداء الأقنعة فى غياب النساء. ومع ذلك فاحتفال الرثاء يعطى النموذج النظرى، داخل الثقافة الإيبيرية، من أجل مكانه الإيكوآسيسى. على أية حال فبعد ابتكاره، أصبح للإيكو وجودًا مستقلاً عن ظروف ابتكارهم، خاصة فى احتفال منتصف العام. هنا يستعرضون حول الجماعة بأسلوب يقلدون فيه شباب ايبيرا الذكور: صارمون، سريعو الاستثارة ولا يمكن التنبؤ بسلوكهم والبعض أيضًا يكونوا وسطاء لوجود شفائى.

ومثلما مع ***الإيكو*** الليلى، فهوية الإيكو جوهريا هى عمل خيالى، وفى هذه الحالة تكون ممثلة للمجموعة كلها من ناحية أن لا أحد فى الإيكو يُمثل بذلك. من الناحية الأخرى. للإيكو إسيسى شكل بشرى واضح، كل بقناع وزى مختلف بطريقة يمكن تمييزها من أى قناع آخر ويرتديها المتنكر الخاص بها نفسه. بالفعل هذه الفردية يمكن زيادتها بتغيير ألوان ونسيج الزى من عام لعام (انظر بيكتون ١٩٩٠) وفى الستينيات من القرن العشرين لم يهتم العديد من المؤدين بالقناع الخشبى، مفصلين القناع القماش حيث كان يسهل الحركة والعرض. والبعض كان يستخدم الاثنان يغيران من إحدها للآخر بينما العرض يتقدم كان آخرون فقط لديهم وجه خشبي. ومثلما مع ايكو الليل، كان هناك تكاثر واضح للمؤدين المتنكرين المرتبطين بالقدرات الرياضية لهؤلاء الرجال الذين اختاروا تبنى الأسلوب المناسب لهذه الطبقة من الايكو. ولم يظهر لا الايكو الليلى ولا إيكو النفايات أى علامة على الإهمال الثقافى. فى الحقيقة أنهم اثبتوا أنهم أدوات نقل الهويه الايبيرية التى بالنسبة للرجال لم يكرر بأى شكل آخر من الممارسة الثقافية.

من ناحية ثانية بعض الايكو إسيسى يوجدون بعد حياة المؤدى الفرد. وهذا يحدث دائمًا عندما يكتسب القناع نفسه الشهرة للقوة الشفائية. فى هذه الحالات، هناك دائمًا قناع خشبى. ولجميع المؤدين المقنعين إمكانية التوسط لقوى شفائية ويكتسب البعض شهرة خاصة لهذا. ويصبح القناع نفسه متلقى لأضحيات الدماء كوسيلة لتعزيز وإبقاء تلك الفاعلية الظاهرة التى يكون المؤدى

وسيطًا لها. وسيرفق أدوية سحرية لنفس الأسباب بمعنى الابقاء وتعزيز الطاقات الشفائية للقناع. وتبدأ التركيبة الناتجة أن يكون لها حياة خاصة لها، لم تعد مجرد تمثيل أو وساطة لقوى الأسلاف، وإنما أداة لها حقها الشخصى. لم يعد اللقب إيكو إسيسى يستخدم فقد أصبحوا ekuobanyi الايكو الكبير. بمعنى أن مثل هذه الأقنعة تصبح تجسيد للقوة، بالرغم من أنها تبقى فى نفس الوقت إنكار للوساطة الإنسانية.

إن غرضى فى كتابة هذا البحث هو التفكير فى بعض أفكارنا وإدراكنا لارتداء القناع واحتذاء حذو چيدريچ (١٩٨٠) لاستكشاف الطريق الذى ينشىء فيها القناع العلاقة بين المقنّع والمتكر المشترك فى حفل ارتداء الأقنعة. ويبدو أن النموذج الفعلى الذى ظهر، بالإضافة إلى ذلك، له منفعة أخرى بإعطاء نموذج تاريخى، لأن من الممكن فهم التاريخ الحديث لحفلات ارتداء الأقنعة فى الثقافة الايبيرية عن طريق حركتين كل منها من فئة نحو الأخرى. ونفس تكاثر الـ eku'rahu و ekuecici، عندما يؤخذان معًا فى الاهتمام المتناقص بالإيكوبا، القناع السلفى بغير منازع، يمكن فهمه على أنه حركة بعيدة عن النوع الثانى يعنى الوجود السلفى وإنكار الوساطة البشرية، تجاه النوع الأول، القناع ببساطة كوسيلة تحقيق المسافة الدرامية. والتكاثر نفسه فى ذاته توكيدًا على العرض والاحتفال على حساب الوجود السلفى.

وعلى العكس، هؤلاء الايكو إسيسى الذين يظلون باقين بعد القدرات المتزايدة فى الضعف لمؤديهم، فهم يفعلون ذلك بفضل القدرة الشفائية المتجسدة والنامية فى القناع الخاص عن طريق الدواء والقرابين والتطور التالى لذلك القناع كهوية

ميتافيزيقية بحقها الشخصى: الحركة تنتقل من ٢ إلى ٣ وهذا بالطبع دائمًا امكانية فى تاريخ حياة قناع الفرد، بينما البرنامج التموى المحدد فى الفقرة السابقة عن نمط عام فى التاريخ الحديث لحفلات ارتداء الأقنعة فى ايبيرا. وهذا يوحى بدوره، علاوه على ذلك أن فى التطبيق كلما يقترب الأيكو إسيسى أكثر من رقم ١ بالنسبة للظروف والأهداف المحيطة بابتكاره، يقل التوقع أن يكتسب إمكانية السحرية المتأصلة الخاصة به.

كيف نفسر هذا؟ سيكون بالطبع مغريا أن نفعل ذلك بالأفكار المتطورة عن الذات والشخص كنتيجة أو ردًا للاستعمارية والتعليم وغير ذلك. ولكن هذا سيكون أيضًا تبسيط زائد آخر وعلى أية حال، حيث إن هذه منطقة لا أشعر فيها بالثقه حتى الأن. سيكفى فى هذا المرحلة مجرد ملاحظة القضية.

وتتلخص هذه التطورات فى شكل ٣ - ٣ .

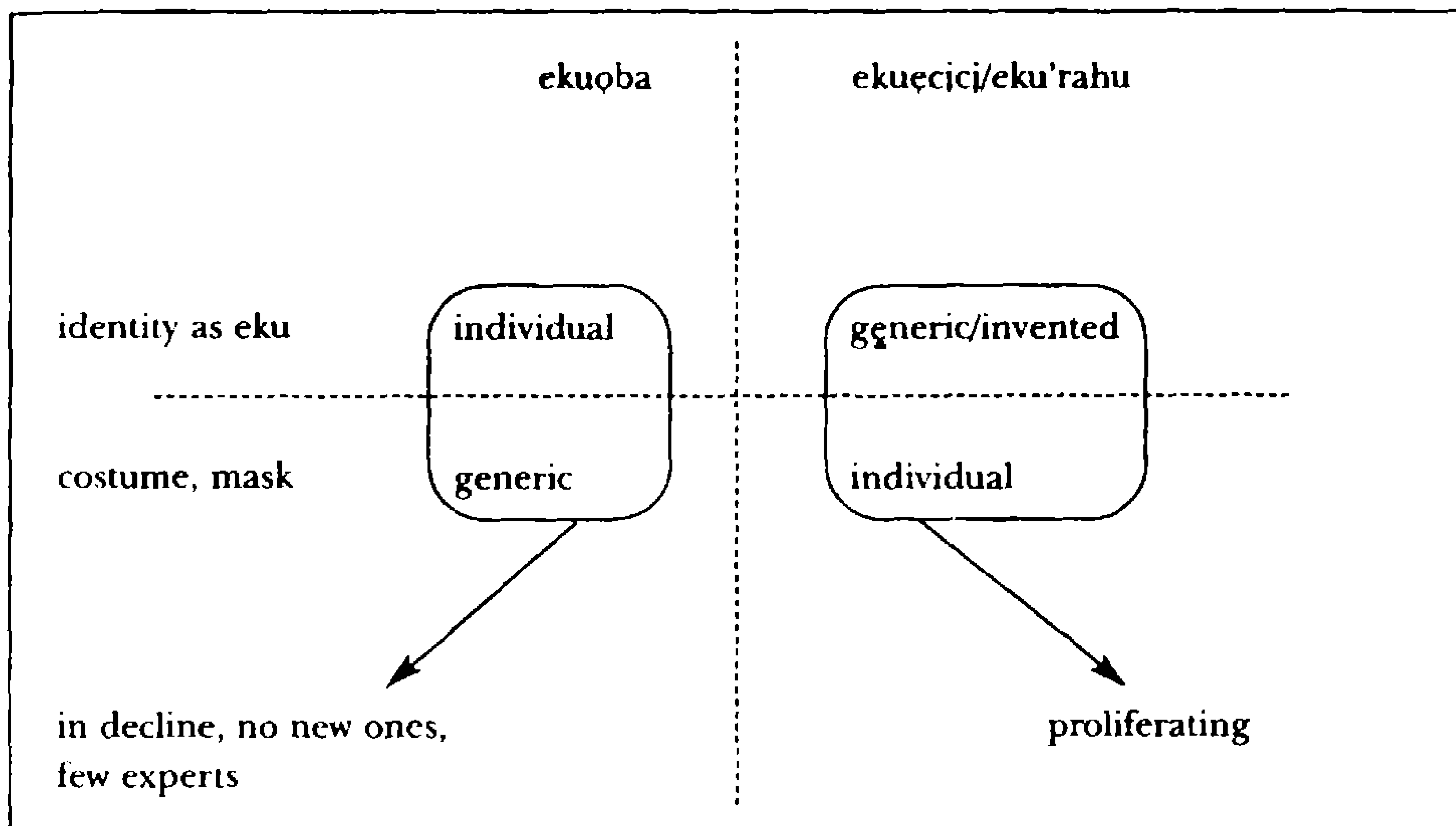


Figure 3.2

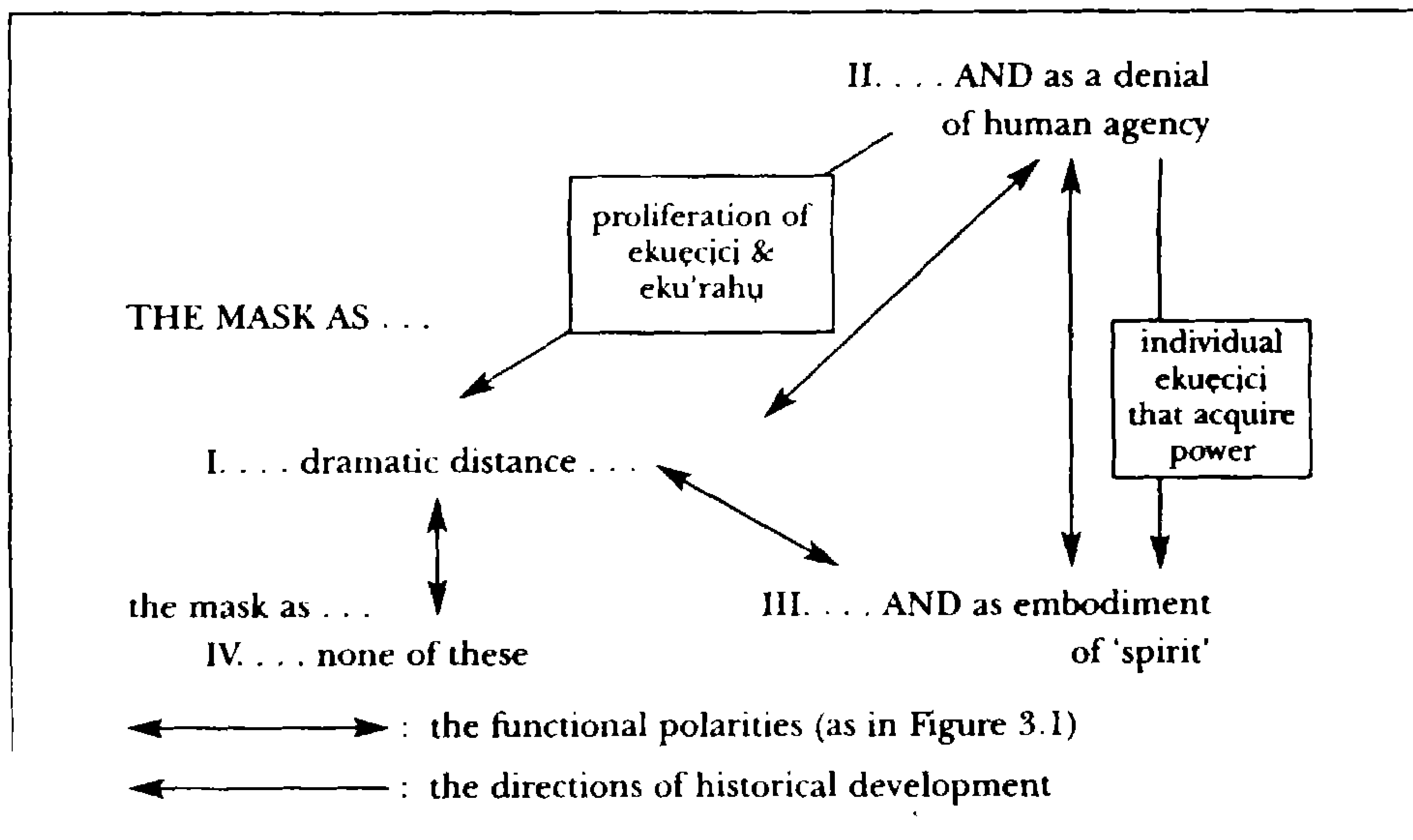


Figure 3.3

References

Asiwaju, I. 1975. Gelede songs as sources of Yoruba history. In *Yoruba Oral Tradition*, ed. by W. Abimbola, pp. 199–66. Ife: Department of African Languages and Literatures, University of Ife.

d'Azevedo, W. 1973. Mask makers and myth in western Liberia. In *Primitive Art and Society*, ed. by A. Forge, pp. 126–150. London: Oxford University Press.

Ben Amos, P. 1980. *The Art of Benin*. London: Thames & Hudson.

Biebuyck, D. 1973. *Lega Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Boston, J. S. 1960. Some northern Ibo masquerades. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 90: 54–65.

Carroll, K. 1967. *Yoruba Religious Carving*. London: Geoffrey Chapman.

Dark, P. 1973. *An Introduction to Benin Art and Technology*. Oxford: Clarendon Press.

Drewal, H. J. 1974a. Lefẹ, voiced power and pageantry. *African Arts* 7, 2: 26–9; 58–66; 82–3.

—— 1974b. Gelede masquerade, imagery and motif. *African Arts* 7, 4: 8–19; 95–6; 162–3.

Drewal, H. J. and M. T. Drewal. 1975. Gelede dance of the western Yoruba. *African Arts* 8, 2: 36–45; 78–9.

—— 1983. *Gelede*. Bloomington: Indiana University Press.

Giddens, A. 1984. *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press.

Harper, P. 1970. The role of dance in the Gelede ceremonies of the Yoruba village of Ijio. *Odu*, n.s. 4: 67–94.

Hollis, M. 1985. Of masks and men. In *The Category of the Person*, ed. by M. Carrithers, S. Collins, S. Lukes, pp. 217–233. Cambridge: Cambridge University Press.

Horton, R. 1963. The Kalabari *ekine* society. *Africa* 33: 94–113.

—— 1965. *Kalabari Sculpture*. Lagos: Nigerian Museum.

Jedrej, M. C. 1974. An analytical note on the land and spirits of the Sewa Mende. *Africa* 44: 38–45.

—— 1976. Medicine, fetish and secret society in a West African culture. *Africa* 46: 247–257.

—— 1980. A comparison of masks from North America, Africa and Melanesia. *Journal of Anthropological Research* 36, 2: 220–230.

—— 1986. Dan and Mende masks: a structural comparison. *Africa* 56, 1: 71–80.

Kasfir, S. (ed.) 1989. *West African Masks and Cultural Systems*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale.

Kaye-Besley, L. and D. Byles. 1979. *Skills for life*. Cheltenham: Stanley Thornes.

Ojo, J. R. O. 1978. The symbolism and significance of Epa-type masquerade headpieces. *Man*, n.s. 12.3: 455–470.

Ottenberg, S. 1975. *Masked Rituals of Africa*. Seattle: University of Washington.

Phillips, R. 1978. Masking in Mende Sande society initiation masks. *Africa* 48: 265–276.

Picton, J. 1988. Some Ebira reflexions on the energies of women. *African Languages and Cultures* 1.1: 61–76.

—— 1989. On placing masquerades in Ebira culture. *African Languages and Cultures* 2, 1: 73–92.

—— 1990. Transformations of the artifact: John Wayne, plastic bags, and the Eye-That-Surpasses-All-Other-Eyes. In *Lotte, the Transformation of the Object*, ed. by C. Deliss. Graz: Grazer Kunstverein.

—— 1991. On artifact and identity at the Niger-Benue confluence. *African Arts*, 24, 3: 34–49.

—— 1992. Masks and identities in Ebira culture. In *Concepts of the Body/Self in Africa*, ed. by Joan Maw, Beiträge zur Afrikanistik, Band 43, Vienna; JP essay, pp. 67–86.

Picton, J. and J. Mack. 1989. (2nd edn.) *African Textiles*. London: British Museum.

—— 1996. The masque of words, in K. Arnaut and E. Dell (eds), *Bedu is my Lover*, Brighton Museum, pp. 5–8.

—— 1997. On (Men?) Placing Women in Ebira, in F. E. S. Kaplan (ed.) *Queens, Queen Mothers, Priestesses and Power: Case Studies in African Gender*, New York, the New York Academy of Sciences, 1997, pp. 337–69.

Webster's Collegiate Dictionary. 1932. (4th edn. of the largest abridgement of *Webster's New International Dictionary of the English Language*.) London: Bell; and Springfield: Merriam.

Notes

1 See Picton 1988, 1989, 1990, 1992, and Picton and Mack 1989: 4, 72–3, 76. Ebira is a language, spoken by people calling themselves an' ebira 'inhabitants/people of Ebira', living/originating in an area they call et'ebira 'Ebira land', who manifest ebira, a character generally presumed, because of its very origins, to be good. In geographical terms, it is the area immediately south-west of the confluence of the Niger and Benue rivers in Nigeria. In May 1990, I found that masquerades in Ebira had been proscribed two years before with justification due to escalating levels of violence, although there was a movement towards the re-institution.

2 In 1980, after the publication of the first edition of *African Textiles*, John Mack and I conceived of the possibility of a book on masquerade. After a time, I concluded, rightly or wrongly, that the attempt was premature, and it remains a project still to be realised. This paper is an attempt, also, to rethink some of the inherent conceptual problems that we began to discuss at that time.

3 This paper has been given several times, in Los Angeles, Glasgow, Leeds, Norwich, and finally at the Eighth Triennial Symposium on African Art, Washington DC, 15–17 June 1989. There was a certain irony in that at the symposium panel at which this paper was given, the three paper givers were male (Herbert Cole, Christopher Roy, and myself), whereas the three discussants were female (Sidney Kasfir, Mary Jo Arnoldi, and Margaret Drewal): the overt pretence of male authority countered/constrained/enabled by the covert reality of female power perhaps, as described in Picton 1988!

4 The time spent with Ebira people at various times from 1965 to 1969 was made possible by the Nigerian Federal Department of Antiquities, in which I was employed from 1961 to 1970. For subsequent visits in 1971, 1981, 1982, and 1990, I must thank, in addition to the Federal Government of Nigeria, the British Museum, the School of Oriental and African Studies, and the British Academy.

5 My first encounter with a masked man was on the streets of the Brazilian quarter of Lagos Island, soon after I first arrived in Nigeria in 1961. At the time, I did not see him as masked as his appearance was nothing like the things I had seen in the British Museum! He was dressed literally from head to toe in close-fitting khaki clothing, with a hood that provided the complete disguise. On his head was a large cylindrical container into which he emptied the contents of Lagos Island thunder boxes. The mask was a function of what was regarded as a shameful occupation, and very few among those forced by their circumstances to engage in it wanted to be recognised.

6 Moreover, there are all those artifacts that distance without covering the face: the vestments of kings, priests, judges ... the list is endless. Another criterion becomes relevant, i.e., the extent to which rôles, titles and offices such as these provide for dominant and more-or-less permanent *personae*.

7 I am grateful to Sidney Kasfir for reminding me of this.

8 The dressing and undressing of an ekuẹcịcị (see page 64) in Ebira is an entertainment in itself, the performer posturing, screaming, full of energy; and sometimes chasing his entourage out even as he is half clothed. On one occasion, while all this was going on in the house, Andrew, my field assistant, and I were outside (we had seen it all before) chatting to the performer's elder sister. Suddenly, there was her brother at the window having chased everyone out, wearing nothing but some magical medicines around his neck and trousers made of the particular indigo and white cloth used only for shrouds and masquerades. The sister averted her gaze, and I, thinking to seize the chance for some cross-gender discussion, said (in English, which she did not speak) to Andrew, 'Let's ask her what she saw', but he replied, 'No! You cannot ask her that: she will say she saw nothing.'

9 Drewal (1974b) attempts to systematise the extraordinary prolific collection of representations carved on the tops of gelede masks. I would argue that a concern with display overrides any concern with 'information' (even assuming I thought art was about 'information' anyway). Some of the masks do certainly present well-known stereotypes, but there is no reason why they must all fit an iconographical scheme, quite apart from the proposition that the perceptions of carvers and their patrons in one place cannot be reckoned identical with those in another.

10 In Adavi district and at Okene, there are preliminary night festivals coinciding with the ekueci of Okehi and Eika districts, respectively. Then there are the ekueci celebrations proper in Adavi and Okene. Finally, some time later, there is the feat of ebe, and although it is theoretically quite separate, in practice it serves as a third opportunity for the performance of eku'rahu. Each night singer chooses one of the three nights at the time of his initiation as the time of his major annual performance.

الفصل الرابع

Acting Africa

تمثيل إفريقيا

Loren Kruger

لورين كروجر

ابدأ بصورتين لاثنين من الممثلين الأفريقيين الأولى من أسينا مالى التى كتبها المؤلف المسرحى مبونچينى نجيما من جنوب إفريقيا (١٩٨٥) يظهر وضع مجموعة مستمدة مباشرة من مسرح الاحتجاج - رجال غاضبون فى ملابس السجن الكاكى بقبضات مطبقة، أجساد مشدودة استعدادًا ويمكن أن يفترض، أصواتًا مرتفعة ضد القوى غير المرئية ولكنها ملموسة أكثر مما ينبغى للتفرقة العنصرية. والصورة الثانية من الاحتفالات المئوية لمجلس الإرسالية الأمريكية فى جنوب إفريقيا (١٩٣٥) يصور "استشمام" أو مثا كاثى (ممكن ترجمتها كمخادع أو عراف) الذى تبعه، فى هذه المناسبة، مشاهد أخرى تصور التأثيرات المحضرة للمستوطنين الأوروبيين. بينما الأولى تعرض صورة للوساطة الإفريقية والعصرية فى وجه الظلم، الثانية إعادة البناء الظاهرى بدون وساطة للشعائر ما قبل الفترة الاستعمارية والتجاور الغائى (الموجه نحو غاية) للعادة القبلية والمتحضرة يبدو أنها تستجيب الشروط المختلفة التى وضعها تاريخ طويل من العروض، على نهج Savage South Africa Show استعراض جنوب إفريقيا البدائى (١٩٩٠) الذى

فيه تستمد موثوقية وأصالة الأفارقة على المسرح ليس من وساطتهم وإنما باندماجهم فى تمثيل السلطة الاستعمارية.

كان التاريخ المتعاقب لمسرح جنوب إفريقيا يدعم بطريقة نموذجية سلطة مسرح الاحتجاج بإلقاء الضوء على الخلافات الواضحة فى هاتين الصورتين، بين موضوعية الاستعمارية الجديدة "لأفريقيا المتوحشة" وتصوير المقاومة القوية لتراثها. فى هذا التقرير الذى يقر بـ قصص التحرير غير العنصرى القومى الذى ينشره الـ ANC, ويرى أن القيمة السياسية والجمالية لمسرح الاحتجاج أنه يقع فى معارضته المطلقة للمشهد الاستعمارى الجديد neo-colonial spectaele. ومسرح المقاومة ربما يتميز عن مسرح الاحتجاج بتأكيده على التصوير أو على الأقل التأكيد على التحدى، بالإضافة إلى تصوير المعاناة(1). فى نظرة مستقبلية، مع ذلك يتقاسمان التأكيد والتحدى (الفكرة الرئيسية) لإعطاء الشهادة عن وحشية التمييز العنصرية وآثار عنف الدولة ليس فقط على الطموح الاجتماعى والسياسى ولكن أيضًا على الأجسام والأصوات وأحلام الأغلبية لمواطنى جنوب إفريقيا(2). وملامحها المميزة كانت مسرحة النزاع العنصرى والطبقى الذى يغلف العمال الأفارقة عمومًا، الرجال عادة ، ذخيرة من أساليب الأداء المستمد بتدابير متنوعة agitprop الدعاية، التباعد البريختى، المسرح الجروتوفيسكى الفقير، الارتجال ودليل حجم الورشة Workshop format وممارسات مسرح المدينة الشعبى للورد، مزيج من الموسيقى والميلو دراما الاجتماعية، التى كثيرًا ما تتضمن المسرحيات الكوميدية القصيرة Comic Skits، وأغنيات راقصة ليست مرتبطة ارتباطًا مباشرًا بالحبكة أو الغرض السياسى من الدراما. وقد نأوا بأنفسهم

عمومًا عن فكرة العروض التقليدية فى جزء كبير لأن هذه كانت مرتبطة تاريخيًا بالقبلية المجبرة التى كانت أساس السياسة الثقافية للتفرقة العنصرية. وأفضل مسرح فى جنوب إفريقيا طبقا لهذا النموذج، تميز بالتصوير القوى للصراع السياسى ضد التمييز العنصري والقبلية ومن أجل التحرير والحداثة.

هذا الانقسام الثنائى - الذى كان ربما ضروريًا - أدى إلى إهمال الالتزام النقدى التأكيدى أو خلاف ذلك، للأعمال والممارسات التى تجذب الانتباه للهوية الأفريقية أو هوية إثنية معينة. وهناك تاريخ هام، حتى لو أنه مسجل بطريقة غير منتظمة، للأداء الذى اهتم نقديًا بقضية ميراث فترة ما قبل الاستعمار ومع الأنماط المقولبة الاستعمارية للأفارقة الريفيين والذين يعيشون فى الحضر بالإضافة إلى هؤلاء الذين بين الاثنين. خاصة فى العقود التى حدث فيها تسارع فى التمدين الإفريقى، حول ١٩٢٠ - ١٩٥٠ عندما سعى الخبراء البيض لفصل الحضارة الإفريقية عن التأثير المدنى بينما مع ذلك برروا استغلال العمالة الإفريقية، والأفارقة المتعلمون فى المدن يقيمون عروضًا يخلط أيديولوجية الفصل العنصرى. كان هؤلاء الأفارقة المسليّون entertainers (حسب عبارتهم) وهم يستفيدون بتراث المسرح الإنجليزى والأوروبى والأمريكى الذى ينقله مدارس الإرسالية والغناء على أنغام القيثارة الأمريكى وبإعادة تفسير وإعادة ابتكار الذاكرة الشعبية المحلية، يتقاطعون الحدود بين الغربى والإفريقى، الحديث والتقليدى، الثقافة الحقيقة والمبتدعة بحثًا عما أسموه الطريقة الإفريقية الجديدة New African Way. عبر الأداء الإفريقى الجديد، المهمش فى المجال العام لجنوب إفريقيا المعّرف بطريقة مانعة عنصرية، عما يمكن أن يسمى المجال

العام الافتراضى Virtual Public Sphere، وهو مجال استطرادى واجتماعى يمكن داخل نطاقه تقديم صور بديلة من جنوب إفريقيا للترفيه بدون التعرض المباشر لغضب الدولة[٣]. وكمجال عام فعلى، يعمل العرض بصيغة ذاتية بدلاً من الصيغة الدلالية Indicative Mood. ويتجنب المجال الخطر للعمل السياسى المباشر من أجل كسب أرض اختبار للصور المتسابقة عن الأمة أو القوم.

يعتمد إعادة بناء الثقافة الشعبية الشرعية (بدلا من الحقيقة التى يمكن التحقق منها) فى هذه الفترة بدرجة كبيرة علي ابتكار التقاليد " من البقايا المتباينة للنظام الريفى المتحطم، من قبل وكلاء حديثين.[٤] وفى إقامة عروض الترفيه بإيجاد ماضى صالح للاستخدام لم يكن عملية اكتشاف محض بقدر ما كانت عملية جمع وتذكر وإبداع. وبتفضيل أشكال مطاطة لدراماتورجيا متنوعة بدلاً من الأشكال الصارمة للمسرحيات الجيدة الصنع، سعى الأفارقة الجدد New Africans لإعادة اختراع ميراث إفريقى هجين ربما يكون أكثر مرونة عن أي واحد من والديه. وبتمثيل إفريقيا، فى رأيى، بعبارات إصطلاحية مختلفة فى وقت واحد - تحدوا المحاولات - من قبل المتمسكين بالتقاليد والمتمدينين على السواء - لدفع نمو إفريقيا فى أى اتجاه منفرد. والتشابه الدقيق بين الفرد الممثل والشخصية التى يجسدها أو تجسدها علاوة على المدرسة الطبيعية التى تجيز تصوير الممثل للأحوال الداخلية بوضعها فى مسرح مصمم لتكرار الفضاء الخارجى والداخلى، والخواص المحددة لكليهما لمعظم الدراما الحديثة الميتروبوليتانية، تتشابه قليلاً مع العلاقة الأكثر سلاسة وبلاغة أكثر صراحة بين المؤدى والشخصية والمكان فى أغنيات المدح، والحكايات الشعبية ورقصات

الجماعة المميزة لأداء ما قبل فترة الاستعمار.[٥] من الناحية الأخرى سمح شكل المنوعات أو Revue لأساليب. أكثر مرونة للتمثيل Impersonation للتصوير Representation والتعرف rercognition متضمنًا دمج الموضوعات Motifs التقليدية. والذى يراهن عليه فى عروض المنوعات هذه وخاصة فى الاسكتشات (مشاهد مسرحية هزلية) القبلية فى وسطها، ليست عودة تقليدية محدثة - neo traditiona للأصول التى يعتقد أنها بكر وخالدة بقدر ما هى إعادة استراتيجية للتمسك بالتقاليد، استعادة العناصر الشعبية وإعادة ابداعها فى الاهتمام ليس بعودة ماض مفقود وإنما عصرية بديلة من خلال التحديث الاستعمارى، ستحترم الوساطة الإفريقية African Agency[٦].

تكمن الشخصية التوفيقية لهذه الاستعراضات ليس فقط فى نشرها المتزامن للأشكال المختلفة ولكن أيضًا فى التوتر بين الشكل ومناسبة العرض. ولتعيين نقاط التوتر هذه بطريقة أولية، ربما نبدأ بالنظر فى الطرق التى فيها تعدل فقرة معينه فى اسكتش قبلى، مثل استشمام unthakathi بأعراف المناسبات المختلفة. ما يمكن أن أسميه genre of the event النوع الأدبى للحدث. والأعراف التى حكمت النسخة الأولى المسلجه لاسكتش unthakälhi، التى قدمت كجزء من معرض الكفريين الزولو الأهلين Zulu Kafirs (عضو فى مجموعة الشعوب الناطقة بلغة الـ بانتو فى جنوب إفريقيا) أقامه المستعمر المولد A.T. Caldecott ووثقه ابنه فى لندن فى ١٨٥٣ لغرض جذب مزيد من الاستيطان الإنجليزى. يتوقع أن يكون هؤلاء فى المعرض المتروبوليتانى للمتلكات الاستعمارية، الذى تأسس فى منتصف القرن التاسع عشر والذى يؤطر العرض بإدانة "الهمجية" و

"الدجل الحقير" فى عادة ما قبل فترة الاستعمار[٧]. وعلى عكس ذلك، فتقاليد وضع إطار الاحتفال للاسكتش الذى قدمه للجمهور عام ١٩٣٥ فى أماكن Natal متنوعه وفى چوهانسبرج لاكى ستارز Lucky Stars وخريجى الزولو Zulu من كلية آدامز، برعاية مجلس الإرسالية الأمريكية، من المتوقع أن تجمع بين الاحتفال بميراث الزمولو كتأكيد الوساطة الإفريقية - المجسدة فى مدير الفرقة Impressariro وأيضًا المؤدين.

بالرغم من أن الإرساليات كانت ترعاه جنباً إلى جنب مع عروض شكسبير وقصص من التوراة، فإن اهتمام New African الإفريقى الجديد بالاسكتشات القبلية لا يمكن تعليله بأنه مجرد نتيجة الإعداد الإرسالى Mission dressage. وتشهد عروض اللاكى ستاز جاذبية الـ re - traditionalization كمادة متمسكة بالتقاليد ولكنها أيضًا تلقي الضوء على عصرية إيماءة إعادة التمسك بالتقاليد. عرضت اللاكى ستارز التى أسسها ايساو وايزالك مثيثوا عام ١٩٢٩ رقصات تقليدية ومثلت اسكتشات لعادات الزولو المعاد بنائها وفى لغة الزولو Zulu وصورت موضوعات مثل أومثا كاثى. وعلى العكس اسكتشات كولد يكوت أو مجلس الإرسالية الأمريكية، فهذه الفرقة تؤطر إدانه هذا الخداع الخاص مع الترفيه المتعاطف لمجتمع الزولو التقليدى بطريقة أكثر عمومية.

والأجزاء العديدة للعرض - اسكتشات، الرقص، وغالبا أغانى الكورال للأغنيات الدينية القومية فى الزولو - علاوة على أماكن متنوعة تمامً للعرض من المراكز الإرسالية إلى قاعة سيتى بدربان Durban City Hall توحى بشبكة أكثر تعقيدًا من الاحتفال والمعنى مما فى إعادة بناء شفاف لممارسات ما قبل فترة

الاستعمار. يوضح هذا تقرير مراقب أبيض عن عرض فى ناتال الريفية:

هذه الانطلاقة الجديدة بين الأعراق السوداء ذات قيمة لتقديم مشاهد شعبية للحياة العائلية الأهلية بواقعية لا يمكن الحصول عليها خلاف ذلك. ومثل هذا التعليم للرجل الأبيض إجراء تمهيدى أولى ضرورى لفهمه لمشاكل البانتو (...) تقدم هذه المسرحيات بسذاجة من المستحيل على الرجل الأبيض تقليدها. وأسلوب التمثيل أكثر حرية مما اعتدنا رؤيته على المسرح المتحضر والمنتج زولو متعلم (ايزاك مثيثوا) ولكن الممثلين لديهم فقط معرفة أولية بالقراءة والكتابة. وبالتالى فهم يتعلمون الأدوار شفوياً وليس هناك إصرار على الالتزام الدقيق بالكلمات الأصلية. (...) وهذا يحث على التقديم القوى الحى وهو الذى يعطى تغيير يرحب به من العروض المتعمدة أكثر مما ينبغى على مسرحنا.[٨]

يكرر هذا التقرير التعارض الاستعمارى المألوف بين الحضارة الميتروبوليتانية المنهكة (سواء كان صخب "الجمهور للعروض" فى الفنادق والحفلات فى ديربان Durban أو البراعة النقيه "للأعراق السوداء". فى الوقت نفسه، تسلم ببراعة هذه السذاجة الفطرية، فى شكل يد مثيثوا المرشدة والحقيقة أن السطور حفظت. وهذا الاعتراف بمهارة التمثيل أيضًا يسمح بإمكانية أن تعلم الرجل الأبيض. ربما يكون الهدف وليس فقط النتيجة العرضية لهذا العرض. وحتى مكان المسرحية الطبيعى، الشجيرات الخضراء شبه الاستوائية لساحل ناتال، يؤطر كلية بالأدوات الحديثة للديكور الخداعى: ملاءات من قماش القنب برسومات لكوخ زولو Zulu hut. وإذا كان محتوى الاسكتش يرجع "لمشاهد من الحياة العائلية الأهلية" فإن ستارة القنب الخلفية هذه تشير إلى اقتصاد خداع المناظر المذهب الطبيعى وعادات الذهاب للمسرح المشكل بالتعليم الإرسالى

والانقسام الثنائى بين العمل ووقت الفراغ فى المدينة. والشخصية العاكسة للذات والحديثة حقا للاستعراض ككل علاوة على محتوى الاسكتشات يؤكده "الأغنيات التاريخية" التى تنهى العرض والتى تتضمن أغنيات مثل "iland Act" لروبن كالوزا Reuben Caluza السابق للسلام الوطنى "Nkosi Sikelel' Afrika" ANC.

بالرغم من أن اسكتشات اللاكى ستارز كشكل معظمها بأماكن واحتفالات هيمن عليها الأفارقة المتعلمون، فقد استقبلها جيدًا العمال السود وهؤلاء المهمشون من الاقتصاد الرسمى، خاصة فى ناتال حيث التصنيع فى نطاق أضيق ووجد الجمهور فى هذه الصور المقدمة بطريقة مثالية عن الماضى الريفى هروبا من اغترابهم عنصرياً وطبقياً، من " الحضارة والتمدين"[٩]، ومع ذلك فالمزاعم بأن اللاكى ستارز قدمت مثالا واضحًا للمسرح السياسى الأسود ولذلك ينبغى أن تكون رائدة لمسرح الاحتجاج ضد التفرقة العنصرية فى السبعينيات من القرن العشرين[١٠]، ينبغى أن تعمل بحذر. فأصول الاسكتشات للمعافاة الفولكلورية للإرساليات لم تمنعها من أن يأخذها الجمهور الشعبى المتنوع، ولكن التوكيد الإثنى، وحتى القصر فى الاسكتشات عكس فخر الزولو بالمؤدين أكثر من الرغبة فى تحدى التمييز الاجتماعى والاقتصادى ضد كل الإفريقيين. ولو أنها كانت تؤدى بلغة الزولو وبملابس أعيد احياؤها تاريخيًا (بدلاً من الملابس المختلطة التى يرتدونها الناس بالفعل فى أرض الزولو Zululand فى ذلك الوقت) لكان الحد النقدى فى الاسكتشات سيتاح جزئيا فقط للمتحدثين بلغات البانتو الأخرى الذين شاهدوا العروض، الذين سيتأثر ردهم بالوجود المحسوس والوساطة المتضمنة للممثلين الأفارقة، مثلما سيتأثر بالتفاصيل الحقيقة لمظهرهم.

والوساطة المتضمنة فى الممثلين، مهما كانت جذابة، فى العرض، لا بد أن تكون مؤهلة. أخذت فرق مثل المسليون الأفارقة African Entertainers (اسست مثل اللاكى ستارز فى ١٩٢٩) وفرقة Darktown Strutlers مختالو المدينة السوداء (بدأت نشاطها فى ١٩٣١) عروضها للمنوعات من الموسيقى والكوميديا والاسكتشات إلى الطريق فى الـ union وما وراءه ولكنهم كانوا يكسبون قوتهم بوسائل أخرى مثل التدريس. ولأنهم كانوا مقيدين فى الاحتفاظ بممتلكات ورأس المال، المالى أو الثقافى، فى المدن، فحتى الأفارقة المتعلمين نسبيا وجدوا من الصعب الإفلات من الاعتماد على البيض حسنوا النية واللاكى ستارز التى أُكتشفت "فى مركز بانتو الاجتماعى بديربان Durban، كان يديرها فى جوهانسبرج مديرًا أبيضًا ومرشدة موهوبة كانت ترى نفسها مجسدة بنجاح للرقص الزولو"(١١). عزز الاعتماد الاجتماعى والاقتصادى جاذبية الحنين البدائى فى العاصمة وكذلك فى الكومنولث وشجعت مديرون مثل Bertha Slosberg لدعم ملكية هذه العروض حتى وهى تؤكد على الآخر الغريب.

فى هذا السياق فإن الانصهارات المثيرة بين الرقص الفلكلورى والمرتعش يصبح السبب "لانقاذ من التأثير الأوروبى، ... البساطة المحلية، والعظمة البدائية الرائعة للأرض الوثنية المحتضرة"(١٢)، ويتميز صدق العرض من اختلافه الواضح من العصرية المعلنة الذات للمشاهدين البيض. ومن منظورهم، فالفرق الواضح بين "البساطة المحلية" وتقدم "اليونيون" الاتحاد Union هو الشرط ضرورى الذى يؤكد على صلتهم مع أوروبا وهكذا مع العصرية. مع ذلك فشكل الحداثة الذى

يرغب فيه المتفرجون فى تقديم اليونيون لم يكن النوع الوحيد المعروض فبينما كان اللاكى ستارز تبدو راغبة أو على الأقل تكيف نفسها لتوفير التوقعات المتروبوليتانية للبساطة المحلية "لم تكن كذلك فرق أخرى. وتوحى ممارسة ربما أكثر الفرق تأثيرًا وبالتأكيد أطولها بقاء The Dark Town Strutters وقائدها Griffiths Motsieloa، بالإمكانية النقدية للتهجين فى الوساطة الإفريقية الحديثة. وطول بقاءها كان يرجع بقدر كبير لإدارة موتسيلو، ولكن أيضًا لرعاية Gallophone Records، الذى وظف موتسيلو كمكتشفة مواهب من أواسط الثلاثينيات وما بعد ذلك وهكذا أعطى الفرقة قدر نادر من الاستقلالية الاقتصادية. ومثل العديد من New Africans كان موتسيل مؤهل كمدرس فى كلية Londedale وcif لدراسة فن الخطابة elocution فىTrinity college للموسيقى فى لندن، حيث حصل على شهرة أفضل ممثل بانتو فى لندن[١٣]. ومن منتصف العشرينيات أدار سلسلة من فرق المنوعات ، من African Darkies فى العشرينيات إلى Dark Town Strutters فى الثلاثينيات والحماقات الشديدة السوداء Potch Black Follies فى الأربعينيات الذى بدوره أثر فى عمل مديرى الفرق الأصغر سنًا Wilfred Sentsa و Gibson Kente الذين قاما بتطوير ما أصبح يعرف بالمسرح الاستعراضى فى المنطقة Township Musical. كانت عروض فرقة Dark town Struttero ومقلديها لافتة للنظر لنشر التقاليد المتنوعة بطريقة متزامنة وعلى التوالى.

وعلى الرغم من كونها رُفضت كترفيه الصفوة من قبل بعض النقاد[١٤]، كانوا يعرضون بطريقة منتظمة فى أماكن أخرى بخلاف المركز الاجتماعى للرجال فى

بانتو المبجل فى أماكن بعيدة من قاعدة چوهانسبرج مثل كوينز تاون فى Eestra cape سيرو فى محمية بيكوانلاند (بوتسوانا) ولورينشو ماركيز (الآن مابوتو Maputo) فى المستعمرة البرتغالية فى موزامبيق[١٥]، وهكذا كان عليها أن تقدم برنامجًا جذابا جدًا استطاع عبور الخطوط الطبقية والحدود الإثنية التى احتفظت بها اللاكى ستارز. ومثلما يوحى الاسم، فقد استمدت من الأخير والغموض الأيديولوچى لجماعة المغنيين على أنغام القيثارة minstrel، ولكنها أيضًا التفتت لنوع "الميلودراما الراقية" الأمريكى وخاصة الأفرو أمريكى. وجمعت أعمالهم موسيقى الكورال (الكورس) amakwaya الرقيقه المدارس الإرسالية مع موسيقى رقصة المارابى marabi المفضلة فى تلك النواحى[١٦]، وكذلك القصص الضاحكة (وأفرو أمريكى)، تستخدم السوثو والزولو وكذلك اللغة الإنجليزية.

وعلى خلاف اللاكى ستارز التى لفتت الأنظار طويلا لهويتها الزولو ولكنها قللت من أهمية الهويات الفردية للمؤدين، واستعارت فرقة Dark town Strutters من تقاليد المنوعات الغربية التى وضعت فى الطليعة النجم فى العرض وفى الإعلان. وتضمن البرنامج النموذجى:

١- القائد الملهم نتشيكانا لإكسوزا: رؤية نتشيكانا، رقصة قبلية، نتشيكانا القائد الملهم يرى قدوم الرجل الأبيض (بقيادة ڤيكتور مبيزا).

٢- چيم اوتكاتا كانچى (چيم المخادع) (بيطروس كوابى).

٣- Die Orlams mense (الناس ذوى الخبرة والتجارب بشئون الحياة) ڤان ڤريدورب.

٤- " The Recrirter" المجنّد، مسرحية من فصلين كتبها چى ما ثيوز "من وجهة نظر زنجى فى الأيام الأولى لدخـــول الولايات المتـــحـــدة فى الحـــرب العظمى"(١٧).

فى عرض ١٩٣٨ هذا، كانت الفكرة الرئيسية Unthakathi Motif تعمل أكثر كأنها آداة للنجم، ملك زولو للضحك والمسرح من كونها سلاحا للدفاع عن الثقافة التقليدية. بالرغم من ارتباط هذا النوع من الـ skit المسرحية الهزلية القصيرة بمغنيين چيم كرو minstrelsy، فإن اقترانه مع التصوير الأكثر جدية لتاريخ إفريقيا والتاريخ الأفر أمريكى، منذ فترة ما قبل الاستعمار وحتى الصناعى، يعطى تقديم بيطروس كوابى لهذه القصة الضاحكة بعض السخرية.

المراجعات النقدية لفرقة Dark town Strutters فى الصحافة الإفريقية توحى برغبة من قبل المؤدين والجمهور على السواء للترحيب بالنواحى الإفريقية الأوروبية والأفرو أمريكية من العرض بدون اعتبارهم كعناصر منفصلة. هكذا يمدح ناقدًا للعرض كوابى ملك الزولو للضحك والمرح، ورفيقه راقص الكلاكيت ومصمم الرقصات چوهانس ماسولينج كـ "ستيفن فيتشيت الجنوب إفريقى" بينما الإشارة إلى ستيفن فيتشيت ربما يزعج قراء اليوم المعتادين على المقاولات النقدية لهذا النمط المقولب لچيم كرو، فإن ظهوره فى هذه المراجعة النقدية يتوقع أن تكون مجاملةكلية بقدر ما أن ستيڤن فيتشيت صورة "للأسود المتحضر الواعى الناجح" فكان يمثل نموذج لدور إيجابى(١٩)، فى أقل تقدير فإن التجسيد البارع كان يستحق المحاكاة.

والمسرحية المصاحبة لعرض المنوعات The Recruter التى كتبها المتخصص فى الفن الشعبى John Matheus مهمة على وجه الخصوص لعدة أسباب:

أولها هو: موضوعها المحلى الأهمية، تجنيد الريفيين السود، ليس للجيش كما يعنى الوصف المختصر وإنما لمصانع المدن الشمالية إشارة إلى التسارع فيما أصبح يعرف بـ Great Migration الارتحال العظيم والتمدين الجماعى للأمريكيين الأفارقة.

> فى ذلك الوقت كان الزنوج فى المزارع ملزمين بعقود لأصحاب مزارع القطن، فكان تجنيد العماله للمصانع بالتالى من الناحية القانونية خطأ. غادر عشرات من الشباب الزنجى منساقين وراء وعود التحرر والثراء منازلهم حيث كان يعيش جدودهم لأجيال كـ Squatters.
>
> والمسرحية توضح نفور الشباب الزنجى من الخرافات والخضوع الطوعى لآبائهم.

(Sairr, AD 843 Kb 28. 202)

الإشارات لكلمة Squatters (من يحتل أرضا بغير حق أو من غير أجر) إشارة غير مباشرة ولكن قوية لنتائج قانون الأرض فى جنوب إفريقيا، بينما الجملة الأخيرة فى الاستشهاد يساوى بين تمدين الشباب مع تحررهم من الخرافة. وكانت تلك بوضوح قضايا مثار أهتمام كبير للأفارقة الجدد New Africans فى وقت كانت فيه حكومة الاتحاد Union Government تضع قيودًا أكبر دائمًا على الحراك الإفريقى والتوظف فى المدن. وبنفس الأهمية، مع ذلك، المكانه المقترنة بالمؤسسة فى هذا النص. والمسرحية التى كتبها مفكر افرو أمريكى ونشرت فى Opportunity، الناطقة بلسان The National Urban League. حزب المدينة

القومى (الولايات المتحدة الأمريكية) وكثيرًا ما يستشهد بها فى الجرائد الإفريقية فى جنوب إفريقيا، تتناول ليس فقط القضية الملحة عن الصلات بين الحداثة والحياة الحضرية والاكتفاء الذاتى الاقتصادى للأفارقة، ولكنها أيضًا توضح أن هذه الفكرة يمكن تناولها فى أساليب فلكورية تقليدية [٢٠]. فى العرض الجنوب إفريقى سيلعب مؤدى أسود دور المجنّد الأبيض، مما سيسمح للمزيد من مستويات السخرية.

يعرض المجند الهرب، ولكن يمكن أيضًا أن يكون محتالا ويحسده إفريقيا، ليلفت الأنظار إلى الحقيقة على عكس الحالة الأمريكية، فالأفارقة كانوا يبعدون من مدن جنوب إفريقيا.

اعتمد هذا الجمع فى ذخيرة المنوعات الأفريقية فى الدراما والمسرحيات الضاحكة القصيرة والمبالغات الساخرة من الذات فى التأثير النقدى والترفيهى على جمهور ذكى (حضرى، إفريقى ومتعلم نسبيا) يمكن أن يفسر هذا العرض التوفيقى كمهرجان لأمة تصنع نفسها. وقد ركزت فى هذه المناسبة على تطور شخصية واحدة بالذات - شخصية المخادع - من أجل إبراز آثار هذا التطور فى أنواع مختلفة من المؤدين والعروض والحفلات وعلى الأقل ليشير للطرق التى فيها الأنماط المقولبه الاستعمارية ربما تؤخذ خلال ما يمكن أن يسمى تجسيد نقدى. تمثيل إفريقيا عن طريق التجسيد. وضع فنانو الترفيه الأفارقة الجدد اسكتشاً لأسلوب أداء وساطتهم استطاع الإفلات من الانقسام الثنائى المصعف، مهما كان ذاتيا، بين الحضارة "الأوروبية" وحضارتها الاستعمارية الأخرى.

ويعيش إبداع ايزاك مثيثاوا، وجريفيث موتسيلوا ومعاصريهما - ثقافة الأداء الهجين الإفريقى الحضرى - فى عمل الكتاب ومديرو المسرح مثل جبسون كينت Gibson Kente (النشط منذ الستينيات مبدع How long? كم الطول؟ وفات الميعاد Too late ١٩٧٤) ميونچينى نجيما، مبدع Asinamali اسينا مالى وسارافينا Sarafina - ١٩٨٧ - ولكن النشط منذ السبعينيات، وچون ليدوابا John ledwaba (الذى يمثل منذ السبعينيات ولكن مؤخرًا جدًا مبدع Jozi, Jozi (١٩٩٤) التى تتناول الحياة غير المستقرة للأفارقة المهاجرين والمحليين فى جوهانسبرج، وهى الآن رابع أسرع مدينة تنمو فى العالم) وميراثهم ليس معروفًا بعد أو موثقًا جيدًا، مع ذلك. وبالرغم من المنحة الحديثة على الكتاب ومؤلفو الموسيقى الذين كانوا نشطاء فى فترة الثلاثينيات والأربعينيات[٢١] التى كانت تتمدن سريعًا والسلسلة نسبيًا، وبدأت تظهر تدريجيًا فقط مساهمة هؤلاء العاملين فى الوسائط السريعة الزوال فى الأداء، الإخراج وإنتاج منوعات إفريقية لمسرح جنوب إفريقيا من نتيجة إهمال فترة التفرقة العنصرية من وراء الاحتجاج الأكثر قتالية وثقافة المقاومة. وسيعتمد الفهم الكامل لمسرح جنوب أفريقيا الحاضر والماضى الحديث على الاستقصاء الكامل لهذا الميراث المعقد.

Notes

1 Ian Steadman, 'Theatre Beyond Apartheid', *Research in African Literatures*, 22: 3 (1991), p. 84.
2 Robert Kavanagh's pioneering but idiosyncratic *Theatre and Cultural Struggle*, London, 1985, emphasizes the paradigm of theatre as a cultural weapon, as does Martin Orkin's more recent and more comprehensive *Drama and the South African State* (Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1991). Ian Steadman's work traces this trajectory, from the focus on protest theatre in 'Black South African Theatre after Nationalism', *English Academy Review* 2 (1984), pp. 9–18 and in 'Towards a Popular Theatre in South Africa', *Journal of Southern African Studies*, 16: 2 (1990), pp. 208–28, but critiques it in 'Theatre beyond Apartheid', ibid. See also Loren Kruger, 'The Uses of Nostalgia: Drama, History and Liminal Moments in South Africa', *Modern Drama*, 38: 1 (1995), pp. 60–71.
3 As Negt and Kluge have argued in response to Habermas's classic conceptualization, *Öffentlichkeit* ('publicity', usually translated as 'public sphere') includes not only physical space for public activity but also the civic and cultural mobilization necessary if the popular majority is to emerge as the public. It also acknowledges the experience of exclusion from public action which might precede such mobilization. See Oskar Negt and Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience*, trans. Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel and Assenka Oksiloff, Minneapolis, 1993. For a more thorough-going theory of theatre as virtual public sphere, see Loren Kruger, *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, Chicago, 1992, pp. 3–29.
4 The concept of 'invented tradition' is that of Eric Hobsbawm and Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983, p. 3. Veit Erlmann uses this concept to illuminate the construction of a folk tradition by New Africans who drew on urban and rural, modern and pre-colonial practices; see Erlmann, *African Stars: Studies in Black South African Performance*. Chicago, 1991, p. 150.
5 Herbert Dhlomo, playwright and essayist of Zulu parentage, argued in the 1930s for the dramatic elements in *izibongo* (praises), but notes that each was delivered by a single speaker; Dhlomo, 'Nature and Variety of Tribal Drama' (1939), reprinted in *Literary Criticism and Theory of H. I. E. Dhlomo*, ed. Nicholas Visser, special issue of *English in Africa* 4: 2 (1977), pp. 23–36. Ruth Finnegan, in her classic account, *Oral Literature in Africa*. Oxford, 1970, notes that South Bantu conventions favour the sequential impersonation of several characters by the storyteller or praise poet, rather than the dramatic imitation of individual characters, each by a designated actor (p. 501).
6 I am drawing here on V. I. Mudimbe's reflections on re-traditionalization as an alternative to rather than repudiation of Western modernization; see Mudimbe, *The Invention of Africa*, Bloomington, 1988, p. 169, and, for further commentary on the ambiguity of re-traditionalization as an alternative road to modernity in the New African context, Loren Kruger, 'Placing the "New Africans" in the "Old" South Africa: Drama, Modernity and Racial Identities in Johannesburg, circa 1935', *Modernism/Modernity*, 1: 2 (1994), pp. 117–19.
7 C. H. Caldecott (son of the impresario, A. T.) *Descriptive History of the Zulu Kafirs*. London, 1853, p. 26. For detailed comments, see Elizabeth Dell, 'Museums and the Re-presentation of "Savage South Africa" to 1910'. Ph.D Dissertation, School of Oriental and African Studies, University of London, 1993.
8 T. C. Lloyd, 'The Bantu Tread the Footlights'. *South African Opinion* (8 March 1935), pp. 3–5.

9 David Coplan, *In Township Tonight!*, London, 1985, p. 127.
10 Albert Gérard, *Four African Literatures*, Berkeley, 1971, p. 197; Kavanagh, p. 45.
11 Bertha Slosberg, *Pagan Tapestry*, London, 1939, p. 194.
12 Slosberg, p. 192.
13 T. D. Mweli Skota, ed. and comp. *The African Yearly Register. Being an Illustrated National Biographical Dictionary (Who's Who) of Black Folks in Africa*, Johannesburg, 1931, p. 215.
14 See, for example, Coplan, pp. 113–42.
15 *Bantu World* (hereafter BW), 7 May 1932, p. 17; 28 September 1935, p. 4; 14 March 1936.
16 Christopher Ballantine's book and accompanying tape, *Marabi Nights: Early South African Jazz and Vaudeville*, Johannesburg, 1993, definitively demonstrates the diversity of the repertoire.
17 South African Institute of Race Relations: AD843/Kb28.2.2; Historical Papers, Witwatersrand University Libraries.
18 William Mbali, 'The Darktown Strutters and Merry Blackbirds play in Queenstown', BW 24 April 1937, p. 17.
19 Erlmann, p. 63.
20 John Matheus (1887–1983) published *The 'Cruiter*, in 1926, after the first wave of the Great Migration had brought close to a million African-Americans to the Northern cities. The play portrays, in two brief but vivid scenes, an encounter between a sharecropping family and an unnamed white recruiter, distinguished by his formal wear (hat and gloves) as well as formal speech, as opposed to the sharecroppers' dialect. It is not known whether Motsieloa and his company attempted to imitate this folkloristic rendering of African-American speech or whether they followed the example of the Bantu Peoples' Players, who substituted local African English for the American dialects of *The Hairy Ape* in a 1935 production on Johannesburg; see Loren Kruger, 'New Africans and Neo-Colonial Theatre', *South African Theatre Journal* 9: 1 (1995), pp. 29–51.
21 Tim Couzen's study of the playwright and essayist Herbert Dhlomo, *The New African: The Life and Work of H. I. E. Dhlomo*, Johannesburg, 1985, and Veit Erlmann's essay on the composer, Reuben Caluza, Dhlomo's cousin (Erlmann 112–55) are exemplary.

الفصل الخامس

الشهوة القومية

أساليب الرقص التقليدى

فى تنزانيا

لورا ادموذدلخون

تعطى المثابرة العنيدة للنمط المقولب الإفريقى "البدائى" و "الشهوانى" حقلاً غنياً للاستكشافات والاستجوابات المتقدمة باستمرار. ويعلن هومى كى بها بها "النمط المقولب شكل للمعرفة وتعيين الهوية يتذبذب بين ما هو دائما "فى مكان" ومعروف من قبل والشىء الذى لا بد من تكراره بقلق" (١٩٩٤: ٦٦) وأثبت مفهوم بهابها فائدة هائلة كوسيلة لكشف القلق الذى يشكل أساسى تخليد "الازدواجية الأسيوية أو الفسق الجنسى البهيمى للأفريقى"[٦٦] هذا الإطار بعد الاستعمارى، مع ذلك لا يفسر سبب تكاثر الأنماط الثقافية المقولبة فى مجال الثقافة الشعبية الإفريقية، حيث النظرة الاستعمارية يفترض الا يحتاج تأكيده. فى لقائى الأول مع الرقص التنزانى التقليدى فى ١٩٩٦، وجدت نفسى فى الحال فى مواجهة هذه الأنماط المقولبة، حتى بالرغم من أنى كنت استكشف الثقافة الشعبية الحضرية فى دار السلام بدلاً من العرض السياحى "فى الرحلة" فى سهول سيرينجيتى. وبالرغم من قلقى لاستفهم وأعيد بناء هذه الصور الأولية، بدت الأنماط المقولبة فى البداية متعصبة على الأدوات النظرية.

حدث هذا اللقاء فى حانة تسمى Vijana Hall Social الموجودة فى دار السلام، المركز التجارى لهذا البلد فى شرق إفريقيا (٥ أكتوبر ١٩٩٦) ومثل الحانات الأخرى التى لا تحصى فى كل أنحاء هذه المدينة ذات الثلاثة مليون نسمة تقريباً وتتضاعف قاعة ڤيجانا الاجتماعية كمكان عرض لفرق المسرح المحلى، فرقة مانديلا الثقافية، التى كانت الفرقة التى تؤدى فى تلك الليلة المعينة ،التزموا بشكل الڤودڤيل vaudeville المعتاد الذى يميز المسرح الشعبى التنزانى، ويمزجون منوعات سريعة جدًا من الرقصات، الموسيقى، المكان والبهلوانيات فى خلال عرض يستمر أربع ساعات. وهذه الليلة افتتحت مانديلا بنسخة من سينديما sindimba أشهر رقصة "تقليدية" (نجوما) فى تنزنيا[1] وأسوأها سمعة.

وحيث إننى كنت باحثة فى تركيبات الجنس (من حيث الذكورة والأنوثة) والهوية القومية فى المسرح الشعبى وحديثة الوصول، حاولت أن أكتم قلقى وأنا أشاهد نساء فرقة مانديلا الثقافية يرقصن فى دائرة، يملن بأرجلهن بطريقة مغرية. فى تلك الأثناء، كان رجال الفرقة يقتربون منهن ويجربون كل منهن تباعًا. أتى راقص شاب فتى واقترب من إحدى الراقصات كبيرة واندفع نحوها مما آثار صيحات من الضحك من الجمهور "إنها فى مثل سن والدتك"! انتبه لسلوكك! واستمرت النساء يرقصن فى دائرتهن وهن يبتسمن طوال الوقت. وأخذت أتابع من إحساسى بالواجب على الأنماط المقولبة الغربية "للفسق الجنسى البهيمى الإفريقى" والمرأة الإفريقية السلبية تنهك وهى تبتسم أمام عينى المحيطتين.

وفى خلال عملى الميدانى رأيت رقصة الـ sindimba تؤدى مرارًا بالإضـ إلى رقصات ngoma أخرى كانت تبرز الشهوانية وعلى العكس، كان الراقـ

يضربون الأرض بأقدامهم ويتشقلبون بحركات بهلوانية ويرتجلون حركات ضاحكة وهم يلاحقون النساء المبتسمات دائمًا ويرقصن بأرجلهن. وعرفت أن حركة الأرجل هذه تسمى Kukata Kiuno (قطع الخصر) وأصبحت مرادفة بالفعل مع مفهوم الـ ngoma فى الخيال الثقافى. وانتشار هذه الصورة يمكن شرحه كنتيجة حتمية للتسلع الحضرى الذى ويستولي على الرقصات التقليدية وتنزع منها شعبيها "depopularized" . ويصف Gaurav Desai جوراف ديساى هذه العملية كوسيلة لتقديم "الترفيه" للصفوة الحضريين وإعادة تطمين الأمة النامية أنها لم تتجاهل ثقافتها القومية. (١٩٩٠ : ٦٨). ويمكن القول إن عملية مشابهة ادخرت النجوما Ngoma التنزانية كتميط مقولب stereotype للتراث الإفريقى ويصاحب ذلك أن جسد المرأة أخذ وكُبح بهذه الحركة الدائرية المتكررة.

وهذا الكبح مع ذلك حدث خلال عملية معقدة من خلال الاكتشاف والاكتشاف المضاد وإعادة اكتشاف التراث. وفى هذا المقال أدرس استيلاء الدولة على النجوما كرمز قومى، وتحول هذا الرمز فى مجال الثقافة الشعبية، وتجسيده الأخير كجاذب للسياحة. وخلال استجواب النساء المبتسمات الراقصات فى sindimba، يثنى التحليل التالى على التفاعلات المتعددة بين المؤدين والجماهير والدولة، وكذلك يدخل عامل عالمى للسياحة الحضارية. ووضع النجوما فى هذه الشبكة من القوى يعطى أهمية للقلق الضمنى الذى يدعم هذه الصورة الحضارية للمرأة التنزانية السلبية المستخدمة للإثارة.

بالطبع فإن تصنيف شامل للنجوما كتسليح سيصرف النظر عن وساطة المؤدين والمتفرجين فى لحظة الآداء، والجزء الأخير من هذه المقالة يستقصى

مثلاً استفزازيا عن كيف تأخذ النساء "حق" التعبير من خارج السلطة المفوضة وذات الامتياز (Bhabha: ١٩٩٤:٢) فى نجوما خلال توظيف "التراث" كمصدر. وتخلى الأخروية " Otherness" فى نجوما داخل المجتمع الحضرى مكانا لجماعات إثنية مهمشة معينة يتعرف فيها على الاختلاف بدلاً من كونه يكتم ويشوه. وهذه الأمثلة قليلة بالمقارنة بالعروض العديدة التى فيها الأنماط المقولبة "للتراث" والمرأة راسخة ولكن حيوية هذه الاستثناءات يصعب فيها المجهود لتثبت الراقصة التنزانية كحقيقة ساكنة مستقرة static لاضطهاد المرأة وكآداة للتجانس القومى.

اختراع التراث:

فى خطابه عند بدء ولايته ١٩٦٢ تحدث الرئيس الراحل جوليوس ك. نيريرى، أول رئيس لتنزانيا (التى كانت تسمى عندئذ بتنجانيقا)[٢] ببلاغة عن الحاجة لاستعادة الحضارة الأفريقية من قبضة القوى الاستعمارية السابقة: " من بين جميع الجرائم التى ارتكبها الاستعمار ليس هناك أسوأ من محاولة جعلنا نعتقد أننا ليس لدينا حضارة أهلية خاصة بنا، أو إن كان لدينا بلا قيمة" (١٩٦٧: ١٨٦) وأوضح أن وزارة الثقافة التى أنشئت حديثاً، ستشجع الفنون التقليدية كمذكر لحيوية هذه الفترة قبل الاستعمار وهكذا لتشعل من جديد نار "فخرنا بحضارتنا" (١٨٧) وبهذه الكلمات وطئ الطريق المعتاد لقوميات العالم الثالث فى بنائه الذى يتوق إلى الماضى المجيد قبل الاستعمارى علاوة على ذلك، فى تشكيله للجمعية الاشتراكية التنزانية، أكد نيريرى أن الاشتراكية رحبت بالعودة لهذا الماضى حيث كان المجتمع الإفريقى متناغمًا وجماعيًا (حياة اجتماعية بسيطة)

عادة. (١٩٦٨ : ١٢) وبهذه العبارات، جرف نيريرى بهدوء الثقافات المتنوعة لـ ١٢٠ جماعة إثنية تحت بساط حياة القرية المتناغمة.

وفى محاولة استعادة التراث، أثبتت الإدارة المستقلة حديثاً أنها قمعية لبعض التركيبات الأهلية مثلما فعل المستعمرون السابقون الألمان والإنجليز (Forster ١٩٩٥ : ١٠٩) واستأصلت قرية قديمة من جذورها باسم بناء مجتمعات اشتراكية كثيرًا ما تنقل طلاب المرحلة الثانوية ومدرسون وموظفو الحكومة إلى مناطق بعيدة من أجل تشتيت الروابط الإثنية. وكانت خطوة حاسمة فى اختيار اللغة السواحلية كلغة قومية - السياسة التى ساهمت بدرجة شديدة فى تدهور اللغات الإثنية التقليدية. وفى مجال النجوما ngoma اتخذت وزارة الثقافة خطوات حذرة لاحتواء التقاليد الديناميكية وسريعة الزوال للأداء خلال شبكة معقدة من الإجراءات البيروقراطية التى تطلبت سلسلة كثيرًا ما تكون محيرة من الترخيصات للعروض والسفر (Askew ١٩٩٧ : ٢٨٨). فى سبيل القومية، سارت الدولة بتصميم فى طريق ديكتاتورى نحو مجتمع متجانس.

وفى عملية التجانس، دارت قوانين النجوما والبلاغة بثبات حول قضايا جنسانية المرأة وتنزانيا "البدائية" والريفية. فى مناقشة عن القومية الإنجليزية، يلفت بها الأنظار إلى كيف أن "المطالبة برؤية كلية holistic، ممثله للمجتمع يمكن أن تمثل فقط فى خطاب يثبت بطريقة استحواذية obsessively وغير واثق من حدود المجتمع وهوامش النص (١٩٩٤ : ١٤٤). ويوحى هذا المفهوم بأن جسد المرأة والريف وكلاهما موجودان على هوامش الدولة التنزانية يمثلان الاستحواذ obsession وعدم اليقين. وعلى هذا فهما يخضعان لتحكم الدولة فى محاولة

للإبقاء على رؤية كلية لأمة متوحدة. بالرغم من هذه المقالة تركز على سياسة الجنس (الذكر والأنثى) gender يظهر توتر متذبذب بين الإثنية والجنس gender عند دراسة عرض النجوما المعاصر(٣).

جسد المرأة والريف وكلاهما موجودان على هوامش الدولة التنزانية يمثلان الاستحواذ وعدم اليقين. وعلى هذا فهما يخضعان لتحكم الدولة فى محاولة للإبقاء على رؤية كلية لأمة متوحدة.

يساعد هذا الإطار على إلقاء الضوء على الرقص المقيد الذى حاليًا يحدد حركة المرأة فى النجوما. فى أوائل الثمانينيات أسست وزارة الثقافة كلية الفنون College of Arts فى باجا مويو المدينة الساحلية من أجل تدعيم الاحتفاظ بالثقافة المجازة رسميا. والكلية التى تقبل من ١٠ إلى ١٥ طالب كل عام، تقدم مقررًا تعليميًا مدته ثلاث سنوات فى الدراما، الموسيقى، الأكروبات والنجوما. فى أغلب الأحيان، فإن إبداع وابتكار الطلبة والكلية منع الكلية من أن تصبح متحفًا ثقافيًا الذى كما يشير إريك هوبسبوم هو نتيجة عادية لجداول الأعمال الثقافية القومية (١٩٨٣: ٢-٤)(٤) وفى حالة نجوما، مع ذلك، فإن هذا الإبداع يحل محله الامتثال للخطوط الرسمية التى تملى جميع القوانين وإخضاع الراقصات.

وطبقاً للسياسة الرسمية فى إضفاء صفة القومية، فإن الكلية تعلم تلميذها المتعدد الإثنيات تنوع من النجوما من عبر البلد الذى يعكس تنوع المجموعات الاثنية المائة والعشرين التنزانية. وتكشف دراسة أكثر دقة أن هذا التنوع الظاهرى يمكن أن يستقطر إلى مجموعة من ثمانى نجوما، جميعها تم تعليمها

لأجيال متعاقبة من الطلبة لأعوام(٥). مثل قاعدة أدبية، هذه الرقصات تستقطر فى مجموعة ممثلة لنجوما تنزانيا تجيزها سلطة الدولة.

وتنتشر قواعد النجوما فى كل أنحاء البلد بطرق مشابهة للقواعد الأدبية، التى تثبتت فى دورة من تخليد الذات خلال استخدامها المكرر وعادة يتخرج الطلبة وهم يعرفون قواعد النجوما، التى يستخدمونها فيما بعد فى عملهم كمدرسين فى مناطق نائية متباينة فى البلد.

وكعينة ممثلة "للفنون التقليدية" تكشف النجوما هذه سياسة مقلقة عن الجنس gender. وفى الكلية تكتب الحركة الشهوانية kukata kiuno بوضوح فى النجوما المُجازة. تمشيا مع توجيهات الدولة لعدم جعل الرقصات شهوانية (هذه التعليمات سوف نناقشها بتفصيل أوسع فيما بعد) حتى كذلك تظهر النساء فى مرتبة أدنى خلال حركاتهم المعتادة، التى تتناقض بشدة مع تعبيرات الطلبة النشطة والقوية. وعلاوة على ذلك فالنساء تكاد دائماً تخرج قبل الرجال، تاركة الرجال يهيمنون على المسرح فى اللحظات الأخيرة من النجوما.

واوكالا ukala الشهيرة، رقصة الصيد لأهل زيجوا الساحليين، مثال حى على وجه الخصوص لخضوع النساء. فالرجال يحاكون استخدام القوس والسهم خلال الصيد، ويضربون بأقدامهم فى إيقاع نشيط. وبمجرد أن يحاكى الرجال الصيد الناجح تدخل النساء لفاصل قصير "كتجميل واجهة" يجمعون خلالها اللحم ويحتفلون بشجاعة الرجال خلال الأغانى.

حتى بينما تتضمن النجوما تنوعاً أكبر من الحركات النسائية فإن حكاية التقييد تدخل عنوة وفى رقصة حصاد نشيطة تسمر بجوبوجبو bugobugobo على سبيل المثال يدير كل من الرجال والنساء فوق رؤوسهم وحول أجسامهم بسرعة شديدة. ورأى المعلمون أن من المناسب إضافة مسرحية هزلية قصيرة كمقدمة يحيى بها الراقصات الرجال بطريقة تقليدية حقيقية بالركوع أمامهم، ومن العروض المختلفة لبجوبوجبو لاحظت أن فقط عرض الكلية هو الذى يأخذ هذه المقدمة الخاصة التى يجعل حركات المرأة النشيطة والقوية داخل إطار الخضوع.

كان الطلبة دائما يستجيبون مع أسئلتى عن هذا النمط، باستحضار كلمة "التراث" وكانوا يصرون على أن الرجال يسمح لهم بحرية حركة أكبر لأنه كان واقعياً بالنسبة لطريقة رقص النجوما فى القرى (kijijini) - المقياس المعتاد لصدق الرقصة. وفى مثال ساخر للفارق الكبير بين "اختراع التراث" المقنن (Hobsbawm ١٩٨٣) فى الكلية ووجودها السلس على المستوى المحلى، Stumail Halili، عضو الكلية أجرى بحثًا عن آوكالا بين أهل زيجوا ووجدت أن أحد أبيات الأغنية الذى يأمر فيه الرجال الراقصات لإعداد اللحم قد أبعد لأنه غير مبجل للنساء[٦]. وبالتالى قررت الكلية نبذ البيت المسبب الغضب من أجل أن يطابق التراث "الموثوق به". وكان المعلمون والطلبة اعتادوا على غناء هذا البيت، مع ذلك، حتى أنهم تجاهلوا أبعاده. بالرغم من أن هذا النسيان يدل أكثر على قوة العادة المقننة مما على برنامج رجعى، وتناسب هذه العادة الجديرة بالذكر نمط اضطهاد المرأة فى قواعد النجوما فى الكلية بالصدفة بطريقة لافتة للنظر.

وفى الجزء الختامى لهذه المقالة أتناول مثالاً للنجوما يتحدى فيه الطلبة حكاية الإخضاع هذه. لكن وعلى الأغلب أصبح فى الكلية تقلص فجأة فى النجوما وتم التحكم الكلى وترويض تصوير الاثنية والجنس (ذكورة وأنوثة) gender الذى يبين أن مصدر محتمل للتعلق بالنسبة للدولة تم إخضاعه بنجاح. وحتى مع ذلك نجحت الثقافة الشعبية فى إفساد البرنامج الثقافى لحكومة ما بعد الفترة الاستعمارية. وفى الاكتشاف المضاد للتراث، كان هناك تحد مازح للخطاب القومى الثقافى.

الاختراع المضاد للتراث:

على السطح تمثل الفرق الشعبية الحضرية فى دار السلام كلية الفنون فى قبولها الظاهرى للخطاب القومى. وتكشف دراسة أكثر دقة لنجوما الفرق الشعبية أن المدح المتواصل يفيد كذريعة لعرض الفرقة الخاص للثقافة القومية - قانون مضاد "للنجوما" وفى نظرياته المثيرة للاهتمام عن القومية، يقول عالم الإنثروبولوجيا مايكل هيرزفيلد: أن نسميها الاختراع ***المضاد*** للتراث، التى فيها جماعات الأقليات والجماعات المحلية تقترح بطرق متباينة (وكثيرًا ما تكون متعارضة) حشدًا من أكثر من ماضى بديل ١٩٩٧: ١٢ مع إضافة التأكيد) والنسخة الرسمية للماضى السابق على الاستعمار مثلما تبنته كلية الفنون، يقصى الرقصات الشهوانية للجنوب مثل الـ sindimba الموصوفة أعلى. وعلى العكس تقترح الفرق الشعبية ماضى بديلاً خلال "إعادتهم الصياغة الدقيقة" لقواعد النجوما التى تسود فيها شهوانية نجوما الجنوبية.

ويمكن ملاحظة إعادة الصياغة هذه فى الرقص الموحى. وبالرغم من أن الفرق الشعبية تتجنب انتقاد الحكومة والحزب الحاكم فى كلمات الأغانى الشعبية، وترفض حركاتهم الجسدية مباشرة توجيهات الدولة التى تنادى بكبت الشهوانية ويمكن شرح المديح الذى يبدو غير ساخر "بشهوانية السياسة" (Sommer ١٩٩٠ : ٧٦) التى ترقص فيها الحركات الجنسية على أنغام المدح الرسمى. ويكون رد فعل باحثى المسح فى جامعة دار السلام متقلقلاً لهذه المشاهد، كما يتضح فى دراسة Elias Songoyi على المتاجرة commercialization فى النجوما وبعد ربط تجربته فى مشاهدة فرقة ثقافية تؤدى lezombe الشهوانى وهى تغنى رئيس تنزانيا، نيريرى/ عش للأبد، يشجب:

> عندما يشاهد المرء سيدرك بوضوح أنه ليس هناك توافق بين لوى الخصر بقوة.. وضرب الأقدام على الأرض من ناحية والأغنية من الناحية الأخرى. ما الذى يعبر عنه لوى الخصر العنيف؟ السعادة؟ لا، على الإطلاق. (١٩٨٣:٣٤)

وبينما يترك للقارئ إجابة السؤال عن الذى *كانت* تعبر عنه الرقصة، يمضى سونجوى songoyi ليأسف أن فى العروض الحضرية للنجوما "الحركة هى كل ما يهم" مقابل العروض الريفية التى تكون فيها الأغانى آداة للاستجابة للقضايا المحلية المباشرة. وكانت الحركة "التى تهم" ولا تزال kukata kiuna و lizombe، هى نجوما فرقة نجونى Ngoni الاثنية الجنوبية وهى فى المرتبة الثانية فقط لـ sindimba فى السمعة السيئة لمحاكاتها الصريحة للجنس "داخل الرقصة".

وبالرغم من أن الفرق الشعبية تلام عموما لانحطاط النجوما، فإن إعادة صياغة التراث الخاص هذا سبق تشكيل الفرق الشعبية الحضرية فى السبعينيات. وفى أوائل الستينيات بعد الاستقلال بفترة وجيزة حظرت الحكومة

السنديمبا فى العروض العلنية (lange ١٩٩٥: ٥٦) وأوضحت أن السلطات تحاول إقامة "قواعد" للنجوما حسنة الذوق ملائمة ويبدو أن هذه المحاولات فشلت وفى عام ١٩٧٤ أشار luis Mbughuni و Gabriel Rubumbika للشعبية الباقية للسنديمبا فى مقالتهما عن السياسة الثقافية لتنزانيا:

> إذا سألت صبى فى مدرسة ابتدائية ماذا تعنى كلمة utamaduni ثقافة فستكون الإجابة بالتأكيد: sindimba - الرقصة التقليدية المفضلة فيما يبدو لدى مدرسو المدرسة، بالرغم من أنها عندما تؤدى خارج سياقها، كما هى فى المدارس، فهى يقترب من أن تعتبر فحشًا. (٢٧٦)

تُشجع المدارس على تدريس الرقص "التقليدى" من أجل تعزيز ثقافة قومية ومثلما توضح هذه الفقرة، مع ذلك، فالمدارس أيضًا تصب "التقاليد" كما تراه مناسباً وشاركت فى الشهوانية المنتشرة فى الخطاب السياسى.

بقى دمج السنديمبا بالثقافة، بالرغم من مجهودات وزارة الثقافة فصل الاثنين. ويذكر باحث المسرح اماندينا ليهامبا توجيه الوزارة من الثمانينيات الذى يكرر موقفها من العروض الجنسية الصريحة: من المفهوم بوضوح أن التعليمات فى تنزانيا تؤكد على الوحدة القومية والاحترام. لذلك فالبلد تحرم كل الأفعال ذات الطبيعة المشاغبة والقيم الفاسدة من أجل التربية الحسنة للأطفال" (in lihamba ١٩٨٥: ٤٨٠) ويذكر التوجيه بعد ذلك العرى وحركات الأرجل القوية "بدون سبب" والفسوق كأمثلة على الأفعال غير المناسبة للمسرح. إن وضع Kukata Kiuno فى نفس التصنيف كالفعل الجنسى نفسه يلمح لشدة قلق المسئولين. ومؤخرًا فى ١٩٩٧ فى مقاله جريدة إنجليزية الجارديان يأسف

Michael Eneza مايكل إينيزا استمرار ثقافة لوى الخصر وأطلق عليها النسخة الإفريقية (...) للموسيقى الاستفزازية المنتشرة على مستوى العالم (مشيرًا للمغنيين مثل مادونا ومايكل چاكسون) الذين طوال أعوام يُقبلون كعلامة الانحطاط الغربى" . بدلاً من بناء الأمة، تفيد النجوما كرمز لانحلال الأمة.

وضع Kukata Kiuno يوضح هذا الجدال الدائر. فهذه الحركة تُعلم لبنات من مجموعات اثنية جنوبية وساحلية معينة أثناء طقوس الإدخال Intration (unyago) كجزء من تقنيات التعليم الجنسى مع رفيق.

وبالرغم من أن هذه الطقوس تكتنف بالسرية، فهى تأخذ مكانة أبو كريفاوية apocryphal، ومثيرة بين التنزانيين الحضريين. ويبتهج الرجال خاصة فى تقاسم الحكايات عما "يحدث فعلاً" أثناء unyago، خاصة فى طقوس الماكوندى Makonde الجنوبية، التى يعتبر أن نساءها تمتلكن مهارات جنسية خاصة بالمقارنة بنساء مجموعات اثنية أخرى. ولإخفائها من أعين العامة، فهى رمز للفضاء الخاص: "الداخل الذى تحدده Partha chatterjee كحقل للمرأة والروحانية فى القومية الثقافية لما بعد الاستعمار (١٩٩٣: ١١٩- ٢١) ويقلب تحول Kukata Kiune إلى عرض علنى تدفق السيطرة المعتادة للخطاب القومى من المركز إلى محيط الدائرة. ويلاحظ هيدزفيلد أن "فى ألفة الفضاءات السرية للأمة يكمن على الأقل بعض النماذج الأصلية للممارسة الرسمية" (١٩٩٧: ٤) فى هذا المثال، الفضاء السرى للأمة - طقوس إدخال النساء فى الجماعة female Initiation - نموذج للممارسة الرسمية. وتغيرت التوجيهات الرسمية استجابة لأذواق الجمهور وهكذا مزق التدفق السيادى يزود هذا الاكتشاف المضاد، مع

ذلك، المتفرجين من الذكور. ويشير هيرزفيلد أن النواحى الحميمية من الهوية الثقافية الذى لا يعطى المطلعين Insiders الثقة فى الحفلات العامة" تتحول إلى مصدر ارتباك عندما توضع خارجياً (١٩٩٧: ٣) وكنتيجة للوضع الخارجى Kukata Kiuno مصدرًا للحفلات العامة" داخل حدود طقوس إدخال النساء والآن تتجنب المتفرجات النجوما بسبب الارتباك والخجل. وفى جميع العروض التى رأيتها كان المتفرجون الرجال أحيانًا يشاركون فى رقص النجوما، ولكن مرة واحدة فقط رأيت امرأة تفعل ذلك (١٧ أغسطس ١٩٩٧) وفى الحال أثار مشاركتها تعليقات من المتفرجين الآخرين. إنها لابد ثملة، والسبب الخفي هو أن فقط التأثير الكيميائى يمكن أن يطلق إحساسها بالاحتشام واللياقة المفترض أن يكون مغروساً فيها. وأدى رواج Kukata Kiuno فى فترة ما بعد الاستعمار إلى رفض النساء للنجوما - الشكل الذى كان تاريخيا أداة نسائية فريدة للتعبير الفنى والسياسى. بمعنى أنه بينما رفضت الفرق الثقافية اختراع الدولة للتراث، فإن المشاهدات النساء بدورهن رفضن الاختراع المضاد. وهن لا يترددن فى المشاركة فى أجزاء أخرى من الأداء مثل أثناء المسرحيات والفصول الاستعراضية كانت النجوما فقط مربكة للنساء الحضريات.

تتداخل قضايا الاثنية والجنسانية فى هذه المرحلة من الجدال، لأن تمازج البدائية والجنسانية فى جسد المرأة الجنوبية الشهوانية تتباهى بالمهمة الثقافية

التى يفترض أن ترفعها الكلية ويبدو الطلبة والكلية فى مجمع الفنون "مرتبكون" بشأن الجنسانية الوقحة للفرق الشعبية النجوما وكثيرًا ما عبروا عن قلقهم وربما أفسر تلك النسخ كأمثلة حقيقية.

بالرغم من أن نجوما مجمع الفنون تتضمن حركات شهوانية متنوعة للراقصات، مثل تدويرات الكتف البطيئة وتمايل الخصر، فغياب الـ KUKATA KIUNO يظهر انحياز المجمع إلى الخطاب الثقافى الرسمى. فكل من الطلبة والكلية يحطون من قدر نجوما الفرق مع التأكيد أن الشهوانية تجعل العرض غير صالح للأطفال، الذين يشكلون نسبة كبيرة من الجمهور الحضرى. وبدورهم، يزعم الفرق أن رقصات مجمع الفنون غير مشوقة مملة. وتتداخل قضايا الإثنية والجنسانية فى هذه المرحلة من الجدال، لأن امتزاج البدائية والجنسانية فى جسد المرأة الجنوبية الشهوانية يتباهى بالمهمة الثقافية التى يفترض أن يرفعها مجمع الفنون.

ومن الناحية التطبيقية، مع ذلك، فإن مهمة مجمع الفنون تصبح بازدياد بلاغية. وبالرغم من النفور المعلن لرقص الفرق الشهوانى فإن مجمع الفنون يشارك بازدياد فى هذه الحركة المضادة لاختراع التراث. وبالرغم من أن LIZOMBE تقصى من المحك CONON فإن المتخصصين فى الرقص عام ١٩٩٧ سعوا لتحملها بأنفسهم استجابة لشعبية الرقصة مع جماهير بجامويو المحليين. وكانت نسخة مجمع الفنون أكثر ترويضًا من رقصة الفرق الشعبية، ومع ذلك ظلت جنسانية لا يمكن إنكارها. وبدلا من الراقصين الذكر والانثى يحاكيان حركات جنسية، تؤدى راقصة أداء منفرداً ستدير فيها ببطء خصرها بينما

يصرخ الجمهور ابتهاجا. وكانت LIZOMBE فى أحوال كثيرة الجزء الأكثر امتاعا فى عروض مجمع الفنون العامة، وتظهر انتصار الذوق الشعبى حتى فى هذا المعقل للثقافة القومية.

العوامل الاقتصادية ذات تأثير كبير فى موقف مجمع الفنون المتناقض نحو KUKATA KIUNO. وكانت كلية مجمع الفنون شكلت فرقة أطلق عليها BAGAMOYO PLAYERS، التى بالإضافة للعمل فى المسرح من أجل التغير الاجتماعى ومشاريع التنمية المتنوعة، فهى أيضًا تقدم الترفيه لحفلات المغتربين والعمل. وإذا وضعنا جانبًا الحط من قدر الاكتشاف المضاد للفرق الشعبية، فإن فرقة BAGAMOYO PLAYERS سريعة فى المشاركة فى عروض شهوانية لتلائم توقعات الجمهور. وعندما أدى BAGAMOYO PLAYERS مؤديون باجامويو لجمعية الكاشيو القومية THE NATIONAL COSHEW ASSOCIATION فى فندق كلمنچارو للصفوة فى دار السلام (٢٠ فبراير ١٩٩٧) أدت النساء رقصة تصور طقوس إدخال المرأة تعلم فيها السيدات الكبيرات KUKATA KIUNO للمبتدئات الصغيرات. وقبل بدء الرقصة تتظاهر النساء أنهن تطاردن الرجال فى الفرقة يوبخونهم لحملقتهم فى رقصة "النساء فقط". ويجذب هذا التكتيك حتى مزيد من الانتباه للرجال الأوروبيين و الأفارقة والآسيويين الكثيرين بين المشاهدين، الذى يشاهدون المبتدئة رويدًا رويدًا تتعلم الحركة حتى تغلق عينيها فى نشوة وتلتف كالحلزون وسط تشجيع النساء الآخريات. إذا سلمنا أن هذه النسخة من UNYAGO تم تمثيلها فى الأماكن (الخاصة) [illegible] فى المدينة وهكذا لا تعبر عن المجال

العام بنفس درجة قاعة الاستماع فى مجمع الفنون أو فى قاعة حفلات VIJANA حتى هكذا فهى تدفع الحدود المقبولة رسميا إلى نفس مدى عروض الفرق الشعبية الفاسقة الضارة.

إن قوة القوانين المضادة تهدد معقل القومية الثقافية فى البلد بينما تأخذ الضغوط الشعبية الأسبقية بازدياد خلال عقود من الخطاب القومى. فى السنوات الأخيرة، دخل اقتصاد السياحة لإعادة تشكيل هيمنة النجوما الجنوبية.

وفى الجزء التالى، أضع نظريات للأنماط المنبثقة فى عرض سياحى كإعادة اختراع التراث فالسياحة متصلة بالقومية كقوة مسيطرة تنقح المفاهيم الشعبية للنجوما لتناسب الجماهير الجديدة والاحتياجات السياسية المتغيرة.

إعادة إختراع التراث .

لن تكون دراسة النجوما NGOMA التنزانية كاملة بدون مناقشة السياحة بما أن اقتصاد السياحة يهدد بأن يشغل الضعف السيادى الذى حدث فى أعقاب موت الاشتراكية[٨]. وكما يشير عالم الأنثروبولوجيا Siri Lange سيرى لانج أدرك بيروقراطيون الثقافة أن فكرة بناء ثقافة قومية على الرقصات الأثنية العديدة لم تنجح ولكنهم لا يزالون يستخدمون الرقص كرمز للعالم الخارجى (١٩٩٥ : ٦٦) وزادت الحاجة لمثل هذا الرمز بطريقة لافتة منذ أن أعطت الدولة الأولوية للسياحة كوسيلة للبقاء الاقتصادى فى محاولة لتتنافس مع كينيا المجاورة. وخلال ١٩٩٧ تشكلت ثلاث فرق نجوما وكان الغرض الأداء السريع للسائحين، وأسمائها سيمبا، سيرينجينى وكلمنجارو - SIMBA, SERENGETI

AND KILIMANJARO تتوازى مع ثلاثة أماكن جذب سياحية رئيسية الأسود (سيمبا) الحديقة القومية سيرنجيتى مكان مفضل حيث الحيوانات البرية تتحرك بحرية وجبل كلمنجارو. مثلما يدل اختيار الأسماء، إنها تسّوق نفسها لجمهور سياحى متنام. وفى خلال عملى الميدانى، كانت كل فرقة تقترب منى متباهية أن عملها أكثر "تقليديا" من NUUNGANO، مسرح تنزانيا الوحيد (TOT) أو لمنديلا - الثلاث فرق الشهيرة التى كانت بؤرة دراستى. ولمعرفتهم بحب الأجانب للرقصات الحقيقية، فهم يفترضون أن هذه المزاعم ستثير اهتمامى.

وعموماً مع ذلك فإن هذه الفرق من المتوقع أن تتحدى تحديق السائح أكثر من إشباعه. وغزو السياحة الجماعية لايزال جديدًا نسبياً لتنزانيا وعلى المنتجين المحليين للسياحة أن يصبحوا مطلعين على التوقعات الغربية للبدائية الأدائية PRIMITIVE (PERFORMATIVE ١٩٩٢) علاوة على ذلك فإن ميراث التأكيد التاريخى التنزانى على القومية تتخلل حتى الفن السياحى. وأدى أتحاد هذه العوامل إلى عروض سياحية لا تلائم وصف "الذكر المتوحش" والأنثى الشهوانية الموجودة فى وصف العروض السياحية. (DESMOND ١٩٩٧ BLAME ١٩٩٨) نادرًا ما رأيت انماط مقولبة "للمتوحش البدائى" تمثل، وبدلا من ذلك يبدو النوع المكبوح الملطف أكثر ملاءمة لجمهور من موظفى الثقافة مما للسياح. وبسبب هذه النوعية المكبوتة المنزوع منها الشهوانية، صنفت النجوما السياحية كإعادة إختراع التراث، حيث أنها أدت ***للعودة*** "لإختراع التراث" الذى رأيناه فى مجمع الفنون المناقش أعلاه.

هذا النزف الاستطرادى للخطاب القومى إلى الحقل السياحى ليس مثيرًا للدهشة، باعتبار أن عرض القومية أيضًا يتطلب "صدقًا مسرحيًا"

على سبيل المثال يتحدث LANGE عن عرض فرقة فى فندق سياحى، يفتخر فيه المذيع بأنه لأحد من الراقصين من الأماكن التى نشأت فيها النجوما. ويلاحظ لانج:

> أضفى المذيع صفة الذاتية على السياسة الحكومية لبناء الأمة ونزع القبلية، جاهلا بسعادة الحقيقة أن السائحين ربما سيسعدوا أكثر إذا سمعوا أن ما سيرونه هو القبيلة كذا وكذا ستؤدى رقصاتها الأصلية الخاصة بها.
>
> (١٩٩٥: ١٨)

بالرغم من أن الفرق اصبحت تتفهم أكثر ما يفضله السائحون منذ فترة بحث لانج فى أوائل التسعينيات، إلا أن تبديد هذه التوقعات لايزال يتزايد. مثلما يتضح فى مقابلة الجريدة السواحيلية (KOMBA ١٩٩٧) على سبيل المثال، تساهم شركة سيرينجيى للسياحة فى خطاب بناء الأمة. وبعد تباهى زعيم السيرنجيى للمراسل عن عدد المرات التى عرضت فيها فرقته فى الفنادق السياحية، مضى لينتقد الفرق الشعبية TOT و MUUNG ANO لتخليد الثقافة الأوربية (UZUNGUNI) ويزعم أن فرقته تحافظ على الثقافة "التقليدية" (UTAMODUNI) وتظهر مساهمته فى المشاركة فى الخطاب ضد الاستعمار أن انحياز فرقته مع القومية الثقافية، حتى بالرغم من أن رفاقه التنزانيين بالكاد هم الجمهور المقصود.

وهذا النزف الاستطرادى للخطاب القومى إلى مجال السياحة ليس مثيرًا للدهشة، باعتبار أن عرض القومية أيضًا يتطلب "صدقًا مسرحيًا". ويذكر Dean Mac Cannell أن السياحة ليس مجرد تجميع للانشطة التجارية، فهى أيضًا صياغة أيديولوجية للتاريخ، الطبيعة والتراث، صياغة لديها القوة لإعادة تشكيل الحضارة والطبيعة طبقًا لاحتياجاتها الخاصة. (١٩٩٢: ١) ويمكن لنفس هذا التعريف تطبيقه على القومية مع تعديل نيريرى للماضى الإفريقى يواكب المثل الاشتراكية وتشريع "التراث" الذى أحدثته وزارة الثقافة وتتطلب "الصياغة الأيديولوجية" لكل من القومية والسياحة احتواء التراث إلى عالم النقاء المفترض الا يكون ملوثًا بالمتمدين وغربية الثقافة Westernization. ويطابق Christopher B Balme السخرية الخاصة بنظرة السائح التى من ناحية يبدو أنها تتطلب الصدق ومن الناحية الأخرى تعمل على أنتزاع أصالة أى شىء يأتى إلى مجال رؤيتها (١٩٩٨: ٦٤ - ٥) وهذه السخرية يمكن تشبيهها "باختراع التراث" لـ Hobsbawm العبارة التى تغلف التناقض الضمنى فى القومية الثقافية.

هذا التمازج بين السياحة والقومية يلاحظ بوضوح شديد فى عروض الجنس (الذكر والانثى) GENDER فى نجوما السياحة. وحيث إن الأفكار الغربية عن الأصالة الأفريقية تتضمن انماطًا مقولبة "للمرأة الإفريقية" السلبية الموضوعة فى إطار شهوانى فى الاختراع المضاد للنجوما الذى تم مناقشته أعلاه وأداء طقوس إدخال المرأة التى مثلها Bagamoyo Players لجمعية Cashew التى عرضت على المسرح للزائرين الأجانب بالإضافة إلى الصفوة المحلية، تعطى مثالاً لهذا الإطار الشهوانى لجسد المرأة. وإذا وضعنا هذا الاستثناء جانبًا، مع ذلك،

فأنا لم أجد أنماطًا مقولبة لأى من "الذكر المتوحش" أو "الانثى الشهوانية" تمثل. وبدلا من ذلك فإن الرقصات المقدمة للسائح غالبًا ما تعود إلى الحركات "المناسبة المنتزع منها شهوانيتها" التى تفضلها الدولة. على سبيل المثال عرضت فرقة SIMBA سيمبا نسخة من SIMDIMBA التى كان حوارها باللغة السواحيلية. بالرغم من هذه المحاولات للامتثال لجماليات السائح مع ذلك، تمكنوا (بدون تعمد) من تحدى نظره السائح فى كل مناسبة واحتفظت منجانو بالنوعية الصاخبة وصعبة المأخذ لعروضها الشعبية، واجهزة الصوت مرفوعة لأعلى صوت بالرغم من ألفة وحميمية مكان العرض. وكنتيجة كان الوازونجو (الأجانب عادة مع دلالة البياض) المتألمون يضعون أيديهم فوق آذانهم طوال العرض. ولم يستطع مبنى الشيراتون الذى يلوح فوق رؤوسهم أن ينبط حماس المنجانو، والنتيجة فشل المنجانو لتأمين العقد المنشود.

إن تمازج الثقافة الشعبية وإعادة اختراع التراث كان يعنى أن تصوير المنجانو للجنس (ذكر وانثى) GENDER تحدى توقعات النتائج فى كل مناسبة. على سبيل المثال، عن نزع الشهوانية المفاجىء للنجوما تشابك السياحة والقومية التى وصفت أعلاه. وذهبت منجانو خطوة أبعد من فرقة سيمبا وأسقطت SINDIMBA من العرض كلية، وبالفعل لم تقم KAKATA KIUNO الموجودة فى كل مكان بظهور واحد طوال المساء. لقد تضموا نسختهم القوية والجذابة للنظر من البوجوبو جوبو BUGOBUGOBO، رقصة الحصاد التى كثيرًا ما تؤدى فى مجمع الفنون، الموصوفة أكثر تقييدًا من أى شىء رأيته من تأدية الفرق الشعبية وبالرغم من أن KAKATA KIUNO المميزة بقيت الحركة الموضحة

للراقصات، وكانت مخففة بقدر كبير، والجزء المعتاد الذى فيه الراقصون يجربون النساء تم إبعاده. علاوة على ذلك لا تمثل الراقصات للمعايير التقليدية بجسد المرأة الجذاب كما يحدده الغرب. وفى كل من الفرق السياحية المذكورة أعلاه - باجاموبو بلايرز، سيمبا، سيرنجيتى وكلمنجارو - تجسد الراقصات تنوع من الأشكال الجسدية والأعمار. بينما يمتع هذا التنوع أنظار الذكور التنزانيين، فهى مرة ثانية تربك مفهوم السائح للمرأة الإفريقية.

فى محاولة للاستفادة من دولارات السائحين، أقام المسرح الشعبى MUUNGANO مثالا لافتا للنظر لعرض "ذى وصفة قومية" للسائحين. فى ديسمبر ١٩٩٦، حاول منجانو تأمين عقدًا فى نيومبا ياسانا NYUMBA YA SANAA (بيت الفنون) متجرًا للفنون والصناعات الحرفية يخدم السائحين الموجودين بجوار فندق شيراتون. ونجحوا فى إنتاج عرض فى مساء ٣ ديسمبر وكانت تذكرة الدخول بـ ٣,٠٠٠ شلن (٥ دولارات أمريكية) ثلاثة أضعاف عن عروضهم العادية فى الحانات التى فى المنطقة. ولهذه المناسبة، ألغوا مسرحيات من البرنامج لادراكهم أن السائحين لن يتمكنوا من متابعة أعلى. وبالإضافة لاستخدام المعزقات الدائرة، أضافت منجانو جزءًا فيه يسير الراقصون والراقصات ومعهم بنادق خشبية، يتبعها "حرب الجنسين" بين الرجال والنساء يمثلونها خلال معركة بالأيدى فى اشتباك متلاحم. وبدلاً من المرأة الأفريقية الشهوانية، تقدم منجانو صور جنديان يصرون على حقوقهم وينهون الامسية بجولة من الطرب TAANB نوع GERE من الأداء الموسيقى تغنى فيه النساء المسلمات حكايات درامية عن الحب والخيانة، التى تسبب هجوم المعجبات من

النسـاء على المسـرح للرقص واعطائهـن بعض النقـود وبدلا من ذلـك كان رفـيـقى الوازونجو يبدو مـستمتعاً أكثـر بثوب المغنية المعقد الصنع والمزين بالتـرتر، أكثر من انبهاره بوجودها المسرحى القومى.

ويذكر عرض المنجـانو بالطرق التى تتجاوز فيها النجوما حدود التسلع. ويقول Michael Denning أن فى الرأسـمـاليـة الأخيـرة قليل جـداً من الإنتـاج الثقـافى يـبـقى غـيـر أشـكال السلع (١٩٩٠ : ٩) ويبدو أن هـذا النقـاش يمكن تطبـيـقـه فى عصـر تنزانيا الجديدة التى يقـودها السـوق Market - Driven وتسلع النجوما فى كل المجـالات الرسـمـيـة والسـيـاحة والمجـالات الشـعـبـيـة. وحـتى داخل هذا الإطار تـاقص مـع تلك اللحظات التى تـدعـو للتطـابق بدلاً من تغـيـيـر هـذه الانماط المقولبة.

انقسامات سردية.

تنقسم أمثلة الانقسامات السـردية التـاليـة إلى فئتين - فئه عروض النـجـومـا التى يحتفل فيها بالهويات الاثنية بدلاً من تسلعها وتلك التى يتحدى فيها استعباد "المرأة" وتردد هـذه القـسـمـة وجهـة نظر Bhabha أن المجـتـمـعـات الهـامـشـيـة هـى نقاط القلق الرئيسية فى بناء أمة متجانسة مثلما ناقشنا أعلاه. إن نمط "إما - أو" فى هذين المثـالين - إمـا أن يحـتـفل بالإثنيـة أو يتـحـدى الاسـتـعـبـاد يذكـرنا بالتحكم الجهازى الذى تُطمـر فيه النجوما، لأنى لم أجد أبداً انقسامين يدمجان فى عـرض واحـد. وكـثـيـرًا مـا تؤدى هذه اللحظات من الإحـتـفـال الإثنى خـلال موضـعـة جـسـد المرأة، وبدورها لحظات الوسـاطة النسـائيـة تلك منعت الاثنيـات المهمشة.

إن نمط إمـا - أو " فى هذين المثـالين - إمـا أن يحـتفل بالاثنيه او يتـحدى الاستعباد - يذكرنا بالتحكم الجهازى الذى تطمر فيه النجوما، لأنى لم احد أبدًا انقسامات يدمجان فى عرض واحد.

إلا أن الدور الفريد الذى تلعبه النجوما بالنسبة للفرق الإثنية المهمشة لا يمكن إغفاله. وكثيراً فى ايدى الفرق الخلاقة مثل TOT ومنجاتو أصبحت النجوما الجنوبيـة مثل Ltzombe تأكيدات للهوية الاثنية لتصوير الآخر البدائى. على سبيل المثال فى عرضا يوم ٢٩ يونيو ١٩٩٧، أعلنت توت TOT "مسابقة خاصة للرقص" بين النجـونى Ngoni يمثله Lizombe والماكـوند يمثله Sindimba. وسرعان ما أصبح من الصعب أن ترى الراقصين بسبب حشود المشاهدين يحتشدون على المسرح لإعطاء النقود أو الرقص معهم وأحيانًا يسخر بعض المشاهدين من الحركات ليعبروا عن ولائهم للفرقة الاثنية المنافسة. ولا تتضمن أى من هذه السخرية عداوة، فى الحقيقة أن الإحساس بالاحتفال والحماس الذى عم الحانة فى تلك المسابقة لم يكن له مثيل.

من الناحية الآخرى، يمكن أن تفسر مسابقة الرقص على أنها محاولة لتوجيه الهوية الإثنية نحو أشكال تعبير مكبوحة بعناية. وبمجرد أن تؤدى الرقصتان، يعد مدير المراسم أن الفائز سيعلن فى عرض الأسبوع التالى. وليس مستغربا أنه لايُعلن عن الفائز أبداً. فاختيار جماعة فائزة سيكون له دلالة قبلية، فتمزق بذلك الدعم الخطابى الذى يقوم به TOT التوت للوحدة القومية. وكذلك هو الاحتفال

كان من الممكن أن يسمح به بالتحديد بسبب المكانة المهمشة للنجونى وماكوند، ويلاحظ T.L. Maliyamkono بجفاف أن من المتوقع أن تتحدث الفرق مثل ماكوند لغاتهم علانية ولكن فقط الشاجا CHAGGA أو الهايا HAYA (الفرق الإثنية المميزة اقتصادياً) تفعل ذلك للآخرين لتصل إلى أن "هذه هى القبلية" (١٩٩٥ : ٤٥) وأصبحت الفرق الإثنية الجنوبية فقيرة ولذلك لا تمثل تهديدًا للدولة. وحتى مع هذه الاعتبارات فإن حدة مشاركة الجمهور من الناحية الثانية توحى بأن المشاهدين أدركوا تمامًا إمكانية العرض لترويض الهوية الإثنية ورفض تجانس القومية.

ذهب منجانو خطوة أبعد وأقام مسابقة بين الاجناس بدلاً من الفرق الإثنية. وأثناء عرض فى مجمع الفنون فى مجاموبو (١١ فبراير ١٩٩٧) وأدمج منجانو مسابقة رقص فى Masewe، وهى رقصة تحكى حكاية يمتزج فيها السرد والغناء وفى هذه القصة يأتى مسافر عائد إلى قريته عبر مسابقة للرقص بين نساء بيض وأفارقة. تدعى امرأة بيضاء يبدو أنها سائحة لارتدائها شورت قصير يرشدونها لتتبع خطوات الراقص المنجانو الذى أدى حركات Kakata Kiuno وسط صيحات الجمهور. وتلوى السائحة المرتبكة أرجلها على نحو أخرق، مؤدية دورها "كالآخر" بجوار الحركات السلسة لمنافستها الأفريقية. وخلال تأكيد للانماط العرقية المقولبة للقدرة "الطبيعية" الموسيقية الأعلى كذلك والرقص للأفارقة، ودعت المسابقة التنزانيين ليتماثلوا مع المرأة المنجانو التى كانوا يحيونها بصوت عال. وبذكاء عكس المنجانو نظرة السائح بتحويل السائح المعتاد الناظر على الرقصة الأفريقية إلى مشهد لينهل منه الجمهور الباجامويو.

ومن خلال مسرحة السباق، عزم كل من التوت TOT والمنجانو بوضوح استحضار التماثل - إما مع النجونى أو الماكوند، أما مع السائحة المرتبكة أو الإفريقية الماهرة. وهذان المثالان يشيران لإمكانية النجوما كوسيلة لاستكشاف والاحتفال بالاختلافات الإثنية.

وفى كل من هذين المثالين، مع ذلك، فإن اختلاف الجنسين GENDER بقى ثنائيًا مع المرأة فكان موقعها تابعًا للرجال. وفى مسابقة الرقص بين النجونى والماكوند الذى اداه توت TOT على المسرح وراقصو السنديمبا مثلوا مسرحية هزلية قصيرة يحاول فيها راقصان اغواء امرأة من خلال مهارتهما. أدى دور المرأة رجل يرتدى ملابس امرأة، أحال دون مشاركة مؤدية امرأة فى لحظة كان يمكن أن تعرض فيها مهاراتها الكوميدية. علاوة على ذلك فالتحدى العرقى الذى تضعه نسخة منانجو لمسابقة الرقص يحدث فى مكان جسد المرأة الذى جعلوه شهوانيًا أثناء رقص Kakata Kiuno كالمعتاد.

بالإضافة إلى الاستثناء المجفل لبوجوبوجبو منجانو الموصوف أعلاه فى الجزء عن السياحة، فإن سلبية الراقصات مجاز يؤكد بطريقة مكررة فى نجوما المسرحى الشعبى الحضرى. ومن خلال نظره المساواة بين الجنسين Feminist Perspective فإن المستقبل المتوقع للنجوما يبدو كئيبا إلى حد ما، بما أن الالتجاء إلى الانماط الجنسية المقولبة يحد ذاتية المرأة بشدة وتعتقد Anne Mac Clintock أن "كثيرًا جدًا ما توصد أبواب التراث فى وجوه النساء" (١٩٩٥: ٣٨٥) فى حالة النجوما، يبدو الباب موصداً كلية فى وجوه النساء المؤديات، وتراجعت لأجزاء آخرى من العرض الشعبى مثل موسيقى الطرب TAARAB كشكل أكثر سلاسة وتقبلاً للتعبير النسائى.

ومع ذلك فنبذ النجوما الحضرية كمثال آخر للأخذ للاستيلاء APPROPIATION الرأسمالى لا يعلل امكانية الوساطة فى وقت الأداء الحى. ووسط الانماط الجنسية المقولية، رأيت بعض الأمثلة المدهشة - بالرغم من قلتها - لامكانية استخدام التراث لينحت الوساطة التى تتحدى الادانة الصريحة للنجوما الحضرية كشكل من قهر المرأة.

وحدث مثل ذلك التحدى ذات مرة فى مجمع الفنون أثناء Masewe، الرقصة التى تروى الحكاية، الموصوفة أعلاه والتى أدت فيها منجانو مسابقة رقص بين النساء البيض والافارقة وفى مجمع الفنون فى طلاب الفرقة الثالثة المتخصصين فى الرقص ROBEST AJWANG, DEOGASIAS NDUNGUSU, AND ALAYO MAKONDE عملوا مع مدرسيهم بازيل مباتا ولويزا ماجانجا BASIL MBATTA LUIZA MAGNGA لعمل نسخة من الرقصة عرضت لأول مرة فى نهاية الفصل الدراسى (٢٧ مايو ١٩٩٧). وفى عملية التحويل أصبحت آداة للسلطة للندنجورو، المرأة الوحيدة بين الثلاثة المتخصصين فى دراسة الرقص.

مثلما شرح مباتا (١٩٩٧) استخدم نساء جماعة ياو YAO الاثنية الجنوبية فى المعتاد MASEWE كوسيلة لتعليم الفتيات أثناء طقوس الإدخال(٩). وبينما تعكس دورها التاريخى فى طقوس إدخال النساء، أخذت ندند جورو دور الحاكى أو الراوى ولقصة فكاهية كثيرًا ما تستخدم لتعليم المبتدئات العناية بالأطفال

بحثاً عن علاج لعدم الخصوبة تسافر بطلة القصة عبر تنزانيا نحو المنطقة الجنوبية لمطورا MTWARA حيث قالوا لها إنها ستجد MGANGA (معالج) ومعه الدواء الذى تحتاجه. وتمر بسلسلة مغامرات متصلة ببعضها اتصالا فضفاضًا فى الطريق، والعديد منها مرتبط بالامومة. وفى النهاية تجد المرأة المعالج الماكوندى الذى يعطيها الدواء المطلوب، ويقرنه بتحذير شديد ألا تدع الأمطار أبدًا تقع على الطفل. فتوافقه عن طيب خاطر وسرعان ما تلد ابنا، KATOPE. تحدث المأساة عندما تبدأ الأمطار تسقط فجأة وتحاول المرأة باهتياج شديد أن تتفادى قطرات المطر لتحميه وعند هذه المرحلة، تنتهى القصة عادة فجأة.

وفى خلال حكى القصة، يتحدث ندنجورو عن المرأة فى ضمير الغائب، ولكنها كثيرًا ما تنتحل شخصية المرأة خلال أفعالها. على سبيل المثال، حملت الوليد الجديد بفخر للجمهور وللراقصين الآخرين وأخذت تبحث بتهور عن ملجأ من المطر فى نهاية القصة. وكان تنقلها السلس عبر عدة شخصيات وامتلاكها للقصة كان يعنى أن ماكوند واچوانج باستمرار يستجيبان لقيادتها طوال الرقصة. وندنجورو، وهى نفسها مؤدية ذات جاذبية خارقة Charismatic وصوت قوى جسدت دورها كراوية بثقة وحضور.

وبالرغم من أن الطلاب الثلاثة الآخرين ادمجوا فى الرقصة عندما اختيرت MASEWE للاشتراك فى مهرجان الفنون القومية عام ١٩٩٧، ظلت ندنجورو البطلة بلا نزاع. ومن أجل عرض المهرجان (٢٥ سبتمبر الام ١٩٩٦) توسع مباتا فى النهاية: وبعد أن تفقد الأم كاتوب فى المطر، تعود إلى زوجها الذى وبخها

ودفعها إلى الشارع. وقصد بالنهاية الجديدة تحذير الآباء بمخاطر الزواج الذى يرتبه الأبوان ARRANGED MARRIAGES (MBATTA ١٩٩٧). وبجلاء أظهرت النسخة الجديدة أن الزواج الذى يرتبه الأهل يؤدى إلى نهاية غير سعيدة لـ MASEWE، التى سافرت فيها المرأة الشجاعة فى كل أنحاء البلد وتتحول إلى زوجة مهجورة بائسة. كان لدى ندنجورو أفكار آخرى. عندما بدأ الزوج الذى لعبة اومارى مواراب OMARI MWARAPE يوبخ ندنجورو لفقد ابنها ردت بدفعه إلى الأرض مما أذهل مواراب نفسه حتى بما أن ندنجورو لم تخبر أحدًا بخطتها. وبينما هلل الجمهور ابتهاجا، بعد ذلك جذبت ندنجورو طفلا من بين الجمهور على المسرح وعاتبت مواراب، وسخرت منه لأنه تصرف كأنه ليس أكبر من هذا الطفل. وهكذا انتهت النجوما والراقصة تستغل اللحظة وتثبت مهارتها الارتجالية فى عرض للثقافة التنزانية، رفضت ندنجور أن تكبح.

بالرغم من أن هذه اللحظات تحذر ضد الرفض الصريح للنجوما، فهى أيضًا تذكر بالقضايا المحيرة التى تجعل النجوما موقف حرج. فى مجمع الفنون، ينجح المؤديان فى تحدى معايير الجنس GENDER MOMS، فى تلك الأثناء على المسرح الشعبى الحضرى، يعمل المشاهدون على استعادة الهوية الإثنية فى تحد للتجانس القومى. هذا الاختلاف بين المؤدين يتحدون معايير الجنس الذكر والأنثى GENDER فى بجامويو والمشاهدين يتحدون معايير القومية فى دار السلام بذكر التوتر المتأرجح بين الجنس والاثنية، ويذكر التهديد الذى تمثله "القبلة" وهوية المرأة للأمة. ويبدو أن "المنطقة الحساسة" Sore Zone (١٩٩٧ Herzfeld : ٢٧) يمكن تحديه بأمان بدون انتقاد ولكن لن يتقابل الاثنان أبداً خلال عرض النجوما.

وبسبب المجال المحدود للرقص للنساء اللائى يرقصن النجوما، فمن الصعب ألا نختم هذه المقالة بنغمة متشائمة. وتمتلىء دراسات النجوما الريفية بإشارات لإمكانية النجوما كوسيلة لمنح السلطة للمرأة (MWAKALINGA ١٩٩٤ SWANTZ ١٩٩٥) ومع ذلك باستثناء الأمثلة المنفردة التى ناقشناها أعلاه، فإن اقتصاد المرأة المقولبة المبتسمة والتى تؤرجح ساقيها احتوت الراقصات فى ثقافة شعبية قومية وحضرية. ومن جانبه يحذر بهابها ضد استخدام النمط المقولب ككبش فداء للممارسات المميزة واصفًا اياها كنص أكثر تأرجحاً من الإسقاط وغرس الأفكار، والاستراتيجيات المجازية والكناية الإزاحة والتصميم الزائد والعدوانية (١٩٩٤: ٨١ -٢) ويفيد القلق والرغبة التى تدور حول طقوس إدخال المرأة فى كل هذه الاكتشافات والاكتشافات المضادة وإعادة الاكتشافات كتذكار قوى من إمكانية النجوما، ومع ذلك فهى امكانية تم كبحها بنجاح. والنتيجة، تكاد "المرأة الإفريقية" تختفى من المنظر، يلقى نظيرها الذكر الوثاب العدوانى و/ أو المضحك بظلاله وتعرفها الأمة عن طريق قدرتها على "لوى الوسط" - والابتسام طوال الوقت.

Notes

1 *Ngoma* is a broad term that includes the drums and music as well as the actual dances themselves. In the context of this article, however, it refers mainly to the movements and the song lyrics. This article is based on fieldwork conducted on the coast of Tanzania from August 1996 to December 1997.
2 Tanganyika was the name of the mainland given by the German colonizers in the 19th century. In 1964, Tanganyika and the island of Zanzibar formed an uneasy union and the name 'Tanzania' was coined.
3 See Edmondson (1999a) for a fuller exploration of the play of ethnicity within ngoma discourse in Tanzania.
4 See Edmondson (1999b) for a more comprehensive discussion of the College of Arts.
5 These eight ngoma include *ukala* of the coastal Zigua, *bugobugobo* of the Sukuma, *mganda wa kikutu* from the Morogoro region, *mawindi* of the Nyaturu (Singida region), *lipango* of the Nyakyusa, and three that are of Makonde/Yao origin *masewe, ngokwa*, and *malivata*.
6 The 'offending line' is *mbili mbili kidenyama*, 'You have to prepare it'. Words and translation provided by Stumaii Halili (Halili 1997).
7 See Geiger (1997) for a fascinating description of how ngoma groups provided a means for women to participate in the independence movement.
8 As the result of a sustained economic crisis, Tanzania began a slow transition from a socialist, one-party state to a capitalist economy and a multi-party state in the 1980s.
9 The Yao are related to the Makonde ethnic group: the two groups are occasionally referred to as the 'Yao/Makonde'.

References

Askew, Kelly Michelle. 1997 'Performing the Nation: Swahili Musical Performance and the Production of Tanzanian National Culture'. PhD diss., Harvard University.

Balme, Christopher B. 1998 'Staging the Pacific: Framing Authenticity in Performances for Tourists at the Polynesian Cultural Center'. *Theatre Journal* 50, 1: 53–70.

Bhabha, Homi K. 1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.

Chatterjee, Partha. 1993 *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Denning, Michael. 1990 'The End of Mass Culture'. *International Labor and Working-Class History* 37 (Spring): 4–18.

Desai, Gaurav. 1990 'Theater as Praxis: Discursive Strategies in African Popular Theatre'. *African Studies Review* 33, 1: 65–92.

Desmond, Jane. 1997 'Invoking "The Native": Body Politics in Contemporary Hawaiian Tourist Shows'. *TDR* 41, 4(T156): 83–109.

Edmondson, Laura. 1999a 'Popular Theatre in Tanzania: Locating Tradition, Woman, Nation'. PhD diss., University of Texas at Austin.

—— 1999b 'Saving Whiteface' in Tanzania: Intercultural Discomforts'. *Theatre Topics* 9, 1: 31–50.

Eneza, Michael. 1997 'National Dancing Style and Obscenities'. *The Guardian*, 15 November: 6.

Forster, Peter G. 1995 'Anthropological Studies of Kinship in Tanzania'. In *Gender, Family, and Household in Tanzania*, edited by Colin Creighton and C.K. Omari, 70–117. Aldershot, England: Avebury.

Geiger, Susan. 1997 *TANU Women: Gender and Culture in the Making of Tanganyikan Nationalism 1955–1965*. Portsmouth, NH: Heinemann.

Halili, Stumaii 1997 Interview with author. Bagamoyo, Tanzania, 4 April.

Herzfeld, Michael 1997 *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.

Hobsbawm, Eric. 1983 'Introduction: Inventing Traditions'. In *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, 1–14. Cambridge: Cambridge University Press.

Komba, Robert. 1997 'Serengeti Yabeza Mipasho ya TOT na Muungano'. *Nipashe*, 25 July: 9.

Lange, Siri 1995 *From Nation-Building to Popular Culture: The Modernization of Performance in Tanzania*. Bergen, Norway: Charles Michelsen Institute.

Lihamba, Amandina 1985 'Politics and Theatre in Tanzania after the Arusha Declaration, 1967–1984'. PhD diss., University of Leeds.

MacCannell, Dean 1992 *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*. New York: Routledge.

Maliyamkono, T.L. 1995 *The Race for the Presidency: The First Multiparty Democracy in Tanzania*. Dar es Salaam: Tanzania Publishing House.

Mbatta, Basil 1997 Interview with author. Bagamoyo, Tanzania, 24 September.

Mbughuni, Louis A., and Gabriel Ruhumbika. 1974 'TANU and National Culture'. In *Towards Ujamaa: Twenty Years of TANU Leadership*, edited by Gabriel Ruhumbika, 275–87. Nairobi: East African Literature Bureau.

McClintock, Anne 1995 *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge.

Mwakalinga, Mona N. 1994 'How Women Use Dance as a Means of Conscientization: Nsimba Dance as a Case Study'. BA thesis, University of Dar es Salaam.

Nyerere, Julius K. 1967 *Freedom and Unity: A Selection from Writings and Speeches 1952–1965*. Dar es Salaam: Oxford University Press.

—— 1968 *Ujamaa: Essays on Socialism*. Dar es Salaam: Oxford University Press.

Sommer, Doris 1990 'Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America'. In *Nation and Narration*, edited by Homi K. Bhabha, 71–98. London: Routledge.

Songoyi, Elias 1983 'Commercialization and Its Impact on Traditional Dances'. BA thesis, University of Dar es Salaam.

Swantz, Marja-Liisa 1995 *Blood, Milk, and Death: Body Symbols and the Power of Regeneration among the Zaramo of Tanzania*. Westport, CT: Bergin and Garvey.

الجزء الثانى
المؤدون والأداء

الفصل السادس

الفردية والمجتمع فى مسرح سيروماجا

اندرو هورن

بعد عدة جولات دولية لمسرحيته التى قامت بها فرقته ابافومى المحدودة للمسرح أصبح روبرت سيروماجا ربما أشهر كتاب المسرح فى شرق إفريقيا للجماهير خارج المنطقة وهذه نتيجة ليس فقط لتفانيه فى المسرح ولكن أيضًا بسبب مقدرته المقاولية فوق العادية، وهو حس تجارى وللدعاية على الأقل مساوية لمواهبه فى التمثيل والإخراج والكتابة[٢] ولكن بينما حصلت مهاراته كفنان مسرحى على اعتراف واسع وأقرت طموحاته كشخصية سياسية، إلا أن سيروماجا انتقدوه بمرارة لافتقاده ظاهرة الالتزامات الاجتماعية والاهتمامات السياسية فى مسرحياته[٣] بعكس معظم معاصريه فى المسرح بشرق إفريقيا. وهذه الانفصاليه نتيجة حتمية للفردية الراديكالية، التى تميل بوضوح نحو الأنانة SOLSISM التى تميز جميع شخصياته الرئيسية. ليس أن القضايا الاجتماعية والسياسية غائبة، لإنها تشكل الستارة الخلفية لكل من مسرحياته الخمس. ولكن مهما تسرع القضايا الاجتماعية والسياسية بالازمات فى أعمال سيروماجا فهى نادراً ما تُفحص عن كثب وسرعان ما تتراجع إلى الوسطية فأبطال سيروماجا الاولمبيون دائماً رجال منفردون، ما اسماهم هيرمان ميلفيل HERMAN MELVILLE منعزلون ISOLATES[٤] مقطوعون ليس فقط عن الأمة والمجتمع ولكن أيضًا من الأصدقاء، والأسرة وفى آخر درجات الاغتراب، ومن الذات، بالجنون والهلوسة وخداع النفس.

ومهما يكونون منغمسين ذاتيًا، فإن هؤلاء الفنانين والمفكرين يعيشون فى وحدة مروعة. ولابد أن يواجه الفرد الحساس ذو الادراك العالى، وحتى المحرف بمفرده رعب الفشل، والفضح العلنى ومعرفة الذات المؤلمة. وهو يتحمل حتما فى نمط الفردية الرومانسية، جرحًا غائرًا، خطيئة سرية، ضعفًا غير مكشوف يحاول أن يخفيه وراء آداء معقد. فالشخصية الرئيسية عند سيروماجا دائماً ممثلاً لاعبا، بارعًا فى سرد القصص وملزمًا بكلمات مسرح المنوعات الماهرة، والذى نُسجت عقلنته المتطرفة من الملاحظات الساخرة المراوغة والخيال الباروكى Baroque Fiction وفى النهاية مع ذلك تجبر هذه الشخصية الرئيسية – وهى نفس الشخصية أساس فى كل أعمال سيروماجا بالرغم من التنوعات فى الظروف – على الاعتراف بأن تحت تكلفه السلوك أو الكلام وسخريته واوضاعه المتعجرفة التى تظهر الثقافة بالنفس، فإنه شخص مخفق وسيروماجا مهتم بكلا من جرب اكتشاف الذات والانهيار التراجيدى للمخادع الموهوب. ولكنه لا يكون أبدًا إخفاق الشخصية بمفردها. فالمجتمع دائمًا يظهر على أنه خانه واجبره على القبول بتسوية مذلة، وعلى الخداع والانحطاط: إنه إذن المجتمع المدنى وأنظمته الإدارية التى يدينها سيروماجا عادة. إنه هذا الهجوم بالذات، وليس تركيبات اجتماعية معينة بل على المجتمع الإنسانى نفسه، الذى يسير بطريقة جارحة ضد نوع كتابات ومسرح شرق إفريقيا. لأن بينما ينادى چون دوغا ندا بتجديد أخلاقى فى BLOCK MAMBA[٥] المامبا الأسود، ينادى نجومى واثيونجو بإعادة البناء الاقتصادى والسياسى فى محاكمة ديدان كيماثى[٦] ونجاهيكا نديدنا[٧] وتنادى

إلقانيا زيريمو بمراجعة القوانين الاجتماعية التقليدية فى FAMILY SPEAR رمح العائلة[٨]،وينادى بايرون كاوادوا بخلع صفة الإنسانية HUMANI ZATION للسلطة الإدارية فى OLUYIMBA IWA WANKOKO الليميا ايوا وأنكوكو[٩]، وكريس موكيمبى لإعادة تقسيم ماضى بوغاندا الإقطاعى فى كيكوامباجا[١٠] ونوا سيفتونجو وإعادة تقييم الإدراك والالتزامات الخاصة بالعلاقات بين الأشخاص فى THE INVISIBLE BOND الرابطة الخفية[١١]، فقط سيروماجا يرفض إمكانية التقدم ذاتها فى اتحاد كونفدرالى. وعند سيروماجا الجحيم ليس فقط داخل الإنسان وإنما ومثلما عند المسافرين فى الحجرة الصغيرة CLOSETED TRAVELLERS فى HUIS CLOS لسارتر أيضًا"الناس الآخرون[١٢] كانت تجارب سيروماجا المسرحية المشكلة له، بخلاف معظم معاصريه فى أوروبا حيث كان طالب جامعة بدبلن وفيما بعد كمنتج إذاعى فى لندن[١٣]، فهو لم ير فقط قدرًا كبيرًا من المسرح الاحترافى وإنما أيضًا قام بالتمثيل على المسرح وفى التليفزيون. وربما أن الذى كان له أهمية أكبر، مع ذلك بالنسبة لتطوره كممثل وكاتب (وهو التأثير الذى اغفله النقاد الآخرون) هو عمل سيروماجا فى حفل المنوعات VARIETY والاستعراض REVUE (عمل مسرحى مزيج من الحوار والرقص والغناء) كممثل كوميدى STAND - UP COMEDIAN (ممثل يقف أمام الجمهور ويلقى نكت). لا أحد فى المسرح أكثر انعزالا وكشف من الممثل الكوميدى المنعزل، يفاوض بطريقة غير ثابتة الامزجة المتغيرة والاهتمامات المتفاوتة لجمهور كثيرًا ما ينتقد بصوت ملفوظ، بدون دعم من إخراج محكم وفوق كل شىء، بدون ممثلين آخرين[١٤] وتبدو هذه العزلة الفريدة بالنسبة لسيروماجا يرمز لوحدة الفنان - المفكر، فكل واحد من شخصياته الرئيسية هو

أيضًا مخرج استعراضى وتتركز الحبكة على هذا الشخص المنفرد الذى يمسرح ذاته - وعى استيطان محدد بعمق - والذى حوله تستخدم الشخصيات الآخرى الأكثر تسطحاً كمجرد نقيض.

العدمية والاستئثار: *A PLAY* مسرحية (١٩٦٧).

كانت أول مسرحية تعرض لسيروماجا على المسرح من إنتاج THEATRE LIMITED المسرح المحدود لإلزابيث كيبل ELIZALETH KEEBLE فى مسرح كامبالا القومى A PLAY مسرحية، فى أكتوبر ١٩٦٧[١٢] وقد أديت مثل العديد من مسرحياته التالية، بدون تقسيمات فصل أو مشهد أو فاصل، كتبت A PLAY لمسرح المقصورة التقليدى، وقوس مقدمة مدخل المسرح إخراج يعكس المذهب الطبيعى NATURALISTIC MISE EN SCENE، بالرغم من أنه مكسو بمسرحية - الحكم التعبيرى. كان عليه فيما بعد أن يبعد أكثر فأكثر عن تقاليد المسرح المحافظة تلك: نحو ضآلة SPARENESS المسرح العبثى فى MAJANGUA ماجانجوا (١٩٧١) الإخراج المتفجر لجروتفيسكى GROTWSKI والطقوس الإفريقية فى RENGA MOI (١٩٧٢) و AMANYAKIRITI (١٩٧٧).

فى ذكرى وفاة زوجته الغامض، MUTIMUKULU موتيموكولو، الشخصية الرئيسية فى لعبة يطارده احساس بالذنب غير واضح يعجل بتتابع الحلم الطويل المركزى الذى فيه تذكر عدة شخصيات مُهددة بغموض موتيموكولو باستحقاقه للوم وتعرضه للنقد. وتتضمن هذه الشخصيات اثنين من الشخصيات البكتيه

هما چون وبيتر اللذان يذكران بقوة بڤلاديمير واستراجون "فى انتظار جودو"[16] يقضيان معظم وقتهما فى اللعب (ومن هنا جاء العنوان): فلنعب لعبة عن الموت (صفحة٩٣) وتتكون الأحداث فى معظمها من هذه الألعاب: لعبة قتل الزوجة مرة ثانية (٨٠- ٢) ولعبة "بوابة السماء" HEAVENSGATE (٩٣- ٤) ولعبة الشنق (صفحة ٩٥).

وفيما يعد أكثر تعبيرًا مباشرًا لموضوع المسرحية، رئيس زعيم الموكاسا MUKASA يتحدث كيجاندا إله الرعد،[18] يتحدث عن ذنب لابد أن يكشف نفسه فى النهاية، عن أكاذيب لابد أن تعود لتطارد الكاذب مثل نمر ذو قرنين:

موتيموكولو، ماذا فعلت؟...

أنا موكاسا، إله الرعد والبرق.

أنا الجريمة - هى - لحم - جاف - لا - يتعفن - أبداً

أنا مُم، إذا أكل مرة لابد أن يظهر يوما لا يخفى الموت سرًا عنى وأحفر الذنب من أرواح الرجال... هناك كثيب النمل حيث أجلس، وأنت والحقيقة افترقتما، وذهبتما طريقكما المختلف. عندما تتقابلان على الجانب الآخر من الأرض المرتفعة، ستصبح الحقيقة نمرًا ذا قرون على رأسه.

هل ستدعها تأكلك، أو نتكلم جهاراً فى وجهها؟ (صفحة٥٧)

من المهم أن هذا الحصار الأخلاقى الذى يعبر عنه موكاسا والذى يطابقه JOHN ROSCOE جون روسكو مع إله "الوفرة"، "الإله الكريم... يسعى لمداواة أجساد وعقول الرجال[١٩] والذى يصفه السير ابولو كاجوا

كـ:

... خيّر وحنون جدًا... يعتبر الجميع أبناءه، لا يقتل أحدًا أبدًا. وأينما يأتى يطلق سراح جميع السجناء فى أراضيه. وإذا ارتكب كاهن إثما يمكن أن يحكم عليه بالموت فإن موكاسا يقدم ثوراً بدلا منه...[٢٠]

وهنا حتى قوى التكاثر والتجديد تتحول ضد المنعزل يصبحون وسطاء للإنقاص، والقتل والتدمير. ولكن إذا كانت عذاب موتيموكولو هو الذنب، فإن سيروماجا لا يوضح أبدًا سببه. ويبدو أن الزوجه روز أطلق عليها الرصاص محبوها - ربما چون وبيتر (صفحة ٨٠ وصفحة ١٠٠) - الذين قصدوا قتل موتيموكولو فى صراع قبائلى (صفحة ٧٩) و تجعل خيانتها تورط زوجها فى موتها أكثر غموضًا. وكذلك لا تحل التناقضات الايديولوچية التى توحى بها الحوارات الفلسفية مع العجوز. وفى البداية يبدو موتيموكولو، الذى كان يوماً "رجل مبادىء ومعتقدات" يدعو للتعاون الاجتماعى والروح الجماعية:

ميوتيموكولو:

الأنانية، الطمع، تخليد الذات، السيطرة تلك هى المنافسة.

العجوز:

على العكس: ليس هناك طريق أفضل لتشجيع التعاون الإنسانى وتطوير النفس.

ولكنه فيما بعد يهاجم بغضب المؤسسة الديمقراطية التصويت فى تأكيد للفردية وحكم الفرد الاتوقراطى:

موتيموكولو:

التصويت؟ تصويت! ذلك هو الخطأ فى هذا المكان كله فكل غبى، وكل كتله عفنة من النفاية الإنسانية يعتقدون إنهم يمكنهم حل جميع أنواع القضايا بأبسط فعل بأيديهم بعدها. ماذا يجعلك تظن أن صوتيك يمكنهما إلغاء أو حتى يوازن صوتى.

(صفحة ٧٧)

يبدو أن المسرحية تتأرجح بين عرض للحياة العدميه كلعب أحمق بين الميلاد الموت[٢١] وتأكيدًا للمصير الإنسانى الذى يطارد بعناد كل جرم من اقترافه وتكثير الإشارات الكاثوليكية الرومانية بوضوح[٢٢] "المسيح ومريم ويوسف سأقتلك" (ص ٩٠) وحتى حُكم موكاسا له أكثر صفة اللعنة المسيحية مما فى كوزمولوچيا كيجاندا التقليدى. فى الحقيقة أن القصيدة الوحيدة المنشورة لسيروماجا "نهاية الطريق" هى تعبير عن الشك الدينى بطريقة ثالوثية ارثوذكسية:

تلك البيضة ستنفلق إلى بيضة.

قوس قزح قطرات من المطريري ضد الشمس .

بيض الدجاج الابيض متجه نحو السوق

الجد ذو اللحية ماعز

الرطل بشلن

يرقانه إلى فراشة

المنى إلى رجل

لاتراب، لاشك

ترك الغموض البا أو باب

وقائعى مباشرة الآن

ولكن أين المعنى؟

احتاج رمزاً

منصهر فى حقيقة والإ سأتصرف

كأن

هناك ثلاثة فى واحد

فقط اثنان باقيان

الثالث ميت[٢٣]

كل ما هنا تغيير - تحول، انقسام - ولكن بدون أى قوة دافعة موحدة ظاهرة... فى النهاية، يتعجب المرء إذا كانت "اللعبة" التى نراها فى أول مسرحية لسيروماجا ليست أقل فى مهرجى بيكيت فى NEANT ***العدم*** عما فى الأرواح المنتقمة الكاثوليكية الذات فى مسرحية ***اجتماع شمل العائلة*** لتى إس إليوت.

ومثلما توحى هذه التعليقات فـ"***لعبة***" ليست "إفريقية" بوضوح بالمعنى الضيق: فموضوعها عالمى، والدراماتوجية فيها أوربية كلية ولغتها (فيما عدا القليل الذى يقوله موكاسا) ليست ملونه فى أى مكان بأساليب الكلام والإيقاع المميز للغة الاوغندية. وأحيانًا تكون بريطانية، الإنجليزية متضاربة تماماً مما يؤثر على رسم الشخصيات: موتيموكولو ينادى الفتاة THE MAID بـ LOVE حبيبتى (ص٥٥) وطبيعة الرجل "التمساح المتورد اللون" (صفحة ٥٨) وهذا يتناقض الاستخدام المتعمد للإنجليزية الأوغندية فى مسرحيات روغاندا RUGANDA وزيريمو ZIRIMU وسنتونجو على سبيل المثال.

وينبغى أن نلاحظ أن لغة A PLAY لعبة بالإضافة إلى افتقارها للجوهر المحلى، كثيرًا ما يكون ضد احساس سيروماجا المسرحى الرائع[٢٤] على سبيل المثال، فى الحوارات بين موتيموكولو والعجوز، وهى طريقة متعمدة لذكر العبارات

الحكيمة، وأسلوب كتابة غير مبتكر، واستخدام الصور غير الدرامية الملائمة أكثر للكتاب بدلا من المسرح تجعل الحوار سلسلة مفككة لعبارات مجردة مسطحة مثل تنويعات «الحياة هى...»:

العجوز:

الهروب من سجن حماقتك. الحياة لها جوهر وظل. وعادة نحن نطارد الظل ونغفل الجوهر. فالعيب فينا وليس فى الطبيعة.

(صفحة ٥٩)

والمسرحية يمزقها عدم التماسك الخطير البنية. وعندما بعد المنتصف مباشرة تتغير البؤرة من موتيموكولو إلى العبارات التى تقال على انفراد لبيتر وچون، تبدأ مسرحية مختلفة كلية تنمو فى بطن النص، كالمواد الحفازة تلقى ظلا على المواد الكيميائية. وهذا الاستطراد محيراً أكثر لكونه أكثر فعالية مسرحياً بدرجة كبيرة عن الجزء الأساسى من الأحداث. وفيما بعد، أفاد استخدام ممثل واحد ليعلب دور العجوز والدكتور (صفحة ١٠٠) فقط فى تقليل نوعية الحقيقة غير المحددة التى جاهد سيروماجا جهادًا شاقاً لتوطيدها، معطيًا الإيحاء أن أحداث المسرحية كانت فقط هلوسة مجنونة، تفسير أحلام، مما حول الكرب الوجودى عند موتيموكولو إلى فضول الطب السريرى CLINICAL CURIOSITY بإيجاز، لعبة A PLAY مسرحية تحدى بالرغم من عيوبها الخطيرة وبوضوح تظهر الاهتمامات الدراما تورجيه التيمية THEMATIC التى ظلت تستحوذ على أهتمام سيروماجانا لسنوات عديدة. وربما تقرأ أفضل على إنها INCUNABULUM، مشيرًا نحو عمل الكاتب المسرحى الأكثر طموحًا ونضجاً فى السبعينيات.

الإخفاءات والإفشاءات: الأفيال (١٩٦٩)

لعب دور ميتموكولو سيروماجا فى إنتاج كمبالا ١٩٦٧[٢٥] وهو النموذج الأول للشخصية المتكررة فى كل كتابات سيروماجا: الفردانى المعذب والمنعزل. ومثل هذا الشخص تجد ديفيد فى الأفيال THE ELEPHANTS[٢٦] باحثا فى جامعة إفريقية لم يكن ديفيد مختلفًا عن ماكيرير MAKERERE اوغندا، وأصبح مرتبطا بموريس ديوب، الرسام اللاجىء من دولة فرانكفونية مجاورة. أخفى ديفيد، الذى كان والداه أطلق عليهما الرصاص خلال بعض الاضطرابات السياسية الماضية (صفحة٢٤ – ٦) و(صفحة ٣٨: ٣٩) عن موريس الحقيقة الجنود قتلوا اسرته أيضًا (صفحة ٤٧ –٤٨) وكان يكتب بانتظام خطابات ويرسلها سراً عبر الحدود، يفهم منها أنها من والد موريس:

> نعم، صنعت حياة لموريس خلال الكلمة المكتوبة، نسيج من الوجود: أب وام وأخ وشقيقتان. حقيقيون بالنسبة له. هنا! (يظهر الخطابات) كتبتهم جميعًا!
>
> (صفحة٤٩)

إلى هذه العلاقة الضعيفة البناءة تقحم چينى، أمريكية بيضاء متطوعة فى قوات حفظ السلام التى بدون أن يعرف ديفيد، تخطط مع موريس للزواج. (ليس هناك سبب درامى قوى سواء لچينى أو ريتشارد المعجب بها لأن يكونا مغتربين سوى اعطاء المسرحية صبغة عالمية ويسمح ببعض الضربات ممارسه ضد الليبرالية البيضاء المصورة بطريقة نمطيه مقولبة.

وفى المشهد الأخير تتكشف الخيالات والهواجس وبدورها تحطم الإفشاءات موريس وديفيد وجينى.

وتعطى خلفية هذه الاخفاءات والإفشاءات المعقدة الإيحاء باوغندا، بيحيرتها الشاسعة وجيرانها الفرانكفونيين المضطربين[٢٧] ويستحضر التمزق المدنى الذى قتل فيه أسرة ديفيد الانقلاب الجمهورى للدكتور ميلتون ابوتى فى عام ١٩٦٦ وهى خلفية قصة سيروماجا المبكرة ***عودة للظلال*** RETURN TO THE SHADOWS[٢٨] ووصف بيت ديفيد على التل ويطل على النهر بين أشجار البن والموز (صفحة ٣٨) - شبيه بالخلفية فى قصة ماجانجوا بوغاندا الغربية والقصة ولكن سيروماجا متعمدًا أبعد الأحداث عن أى سياق اجتماعى محدد: على خلاف ماكيرير، فجامعة تتاخم شاطىء البحيرة مباشرة، ولا تذكر أبدًا الظروف السياسية عن مذبحة والذى ديفيد: واسم عائلة موريس ديوب بوضوح غرب إفريقى (سنغالى)[٢٩]. ومسرحية ***الأفيال*** لا يقصد بها أن تكون تعبيرًا اجتماعيًا أو سياسيًا[٣٠] إنها الأحرى استكشاف لنفوس فردية فى عملية تذويب حل الادعاءات تحطيم الذات (صفحة ٤) التى تعتمد عليها الأنا البشرية. ويقول ديفيد لم يعد الفن يبحث فى الكشف وإنما الاخفاء (صفحة ٧) وهو تقدم مثل موتيموكولو ليكتشف الثمن المهلك لمثل هذه الاخفاءات والصورة المجازية الرئيسية فى المسرحية هى صورة القزم والفيل، التى تجسد فكرة التى يعبر عنها اولا موكاسا فى ***لعبة***، الأكاذيب التى تحطم كل إنسان من الداخل:

ديفيد:

... هل تعرف الأقزام؟ حسنا لديهم طريقة معقدة للغاية لأكل الأفيال. سهام مسمومة وغيره التى يختلفها خيال السائح. فعندما يقرر قزماً أن يأكل فيلاً، لا يقتله الذى يفعله هو أن يدخل فيه ويبدأ التهامه تدريجيًا يشعر الفيل بتعب خفيف فقط حتى يضرب القزم عضواً حيوياً. يمكن أن يكون وقت الغذاء أو العشاء عندما يسقط الفيل. هل تعرفين ذلك؟

جينى:

لا.

ديفيد:

عندما ترين قطيعاً من الأفيال، يأكلون العشب والأشواك ربما يكون هناك قزم داخل كل واحد منهم لذلك اخبرت ريتشارد أنه إلى حد ما كبير، وداخله قزم يلتهمه تدريجياً. سوف يضعف. فى الحقيقة تضعف الأفيال بدرجة كبيرة. وفى النهاية لا تكون الأفيال أفضل من مجرد فئران كبيرة.

(صفحة ٣٢)

ومثلما وضع سيروماجا عندما سأله مندوب جريدة "أوغندا آرغوس" لماذا كان ينوى من قبل أن يسمى المسرحية "THE FISHNET" شبكة السمك:

> نحن جميعًا لدينا هذه الثقوب وإذا جاء أحد وسد هذه الثقوب النفسية عندئذ نختنق. والمسرحية تدور عن شخص يخلق عالمًا معينًا حول نفسه بمساعدة أصدقائه. وهو لايدرك أنه صنع هذا العالم إلى أن يسد هذه الثقوب فى زيفها شخص آخر. ربما نرى كل أنواع الضعف فى هذا الشكل من الحياة، ولكن هل نتوقف لنتأمل أننا إذا حطمناها، ربما نحطم الرجل[٣١]؟

إذا قاسمت ***الأفيال*** الاهتمامات التمية ***للعبه***، فإن خصائص مسرح المنوعات فى جون وبيتر تعود ثانية فى ديفيد الذى ربما يدين بملاحظاته الفلسفية البارعة إلى نمرة كوميديا الـSTAND -UP (فقرة فيها الممثل يقف امام الجمهور ليلقى النكت) التى كانت تتكرر باستمرار فى أيام دراسة سيروماجا ولكن رجال الاستعراض انتقلوا إلى وسط المسرح وتم دمجهم فى شخصية واحدة: فى قصته عن مشترى طعام الحيوانات المدللة فى وستبورن جروف يمثل ديفيد كلا من البقال والهندى الغربى (صفحة ٨ -١٦) وفى تقرير قتل والدته، فهو الراوى والصبى الصغير (صفحة ٢٤- ٦) وتوكيد ميوتيموكولو أن "الحياة ليست أكثر من حلم جماعى" (صفحة٩) يتوسع أكثر فى ***الأفيال*** فى التمثيل والاخفاءات بالرغم من أنها داخل حبكة يعيبها التهاءات DISTRA CTIONS نابذاً مثل ذلك فى لعبة[٣٢] بالفعل فى كل من هاتين المسرحيتين المبكرتين، مثلما فى العودة إلى الظلال، يشعر المرء باحساس بالسعى نحو نغمة دالة لا تنجز تماماً أبداً، عن حبكات أُعدت بطريقة هزيلة ولابد من ترقيعها وتدفعها قوة المؤدى الاخاذة التى كُتبت من أجله المسرحية، سيروماجا.

الأوليمبى يتراجع: العودة إلى الظلال (١٩٦٧ - ٩).

بعد دراسة هاتين المسرحيتين المبكرتين ربما من المفيد العودة إلى العمل الذى سبقهما وتنبأ بهما، وهو القطعة الأدبية غير الدرامية الرئيسية الوحيدة لسيروماجا[٣٣] قصته العودة إلى الظلال والتى كتبها سيروماجا بينما كان لا يزال

يعيش فى لندن[٣٤] تطرق موضوعات ويكرر الأشكال الروائية التى تملأ بعمق عمليه التالين هنا فى چو ميوسيزى المحامى، الاقتصادى، ورجل الأعمال الثرى[٣٥] وهو الراوى وبطل القصة، وهو النموذج الأول للأنانى المنعزل الذى قدمه سيروماجا بدأ چو وهو رجل "العقلنة الفكرية و التفسيرات الساحرة" (صفحة ٥) بصفته مثاليًا، يمتلىء بما يسميه صديقه MOSES موسى الأفكار الرفيعة عن الاشتراكية الإفريقية والديمقراطية الإفريقية وقل أنت - فهو لدينا الإفريقية (صفحة ٣٩) يخزن أسلحة وأموال ضد فرصة لينصب "ثورة" (صفحة ٤٥) ولكنه متحرر من الوهم عندما أثبت أصدقاء طفولته وهم متآمرون معه أنهم يُشترون بالمال ومجردون من المبادىء مثل رجال السياسة. أصحاب المناصب الذين يعارضونهم.

يجد چو نفسه، عندما تفتتح القصة يفر من عنق الانقلاب. بعد ذلك يرسم السرد خطة رحلته الشاقة للجزء الداخلى من البلد لبيت أمه حيث يجد أسرته أُغتصبت وُذبحت، وعاد ثانية إلى العاصمة، وأصبحت كل عقلنته عقيمة: "وبينما كانوا يذهبون امتدت يد چو إلى فخذه ليأخذ ورقه ولكنه وجد أنه ليس لديه شىء يقوله (صفحة ١٧١) تدور رحلة چو فى اوغندا المقنعة تقنعا هزيلا - فتتقلب إلى "ادناجو" (صفحة١) أثناء وقوع أحداث شبيهة جدًا بأحداث ١٩٦٦ عندما ألغى رئيس الوزراء فى ذلك الوقت ميلتون اوبوتى الدستور وأوقف الرئيس سير ادوارد ميوتيسا SIR EDWARD MUTESA (والذى كان أيضًا كاباكا فى بوغاندا الوراثى) أعلن حالة الطوارىء وأمر الجيش تحت قيادة عيدى امين دادا لإقتحام قصر كاباكا فى مينجو[٣٦]. تفاعل سيروماجا، وهو موال وملكي

مخلص[٣٧] بعمق، حتى وإن كانت غير عادية لهذه الأحداث، خاصة إنه كان فى أوغندا فى ذلك الوقت وعانى من المعاملات المهنية على يد رجال الجيش. وكان تصرف اوبوتى الراديكالى قد بدا للعديد من المحافظين والمناصرين للملكية و SUPREMACIST الأشخاص الذين يعتقدون أنهم أفضل من الآخرين، إنه فى عبارة كاباكا تدنيس مما يسبب كسوف الشخصانية الإقطاعية التقليدية مع جمهورية شعبية مصممة.

ومع ذلك يبقى الكثير من هذه الخلفية السياسية المحسوسة بعمق خلفية أجل محلها انشغال المؤلف بنفس چو الفردية. وقد عبر مبكرًا عن عقيدة چون - أولمبيًا وفردانياً ومنفصلاً.

... دع القدر يتخذ مجراه الطبيعى، خذ منطقة صغيرة من الأماكن لنفسك وتشبث بها. العالم وراء ذلك بآلامه وأمجاده، هو فقط الأوركسترا الرهيبة MACABRE OCHESTRATI ONS لفرقة من الرجال الناقصين بطبيعتهم وواجب المرء أن يلتمس بعض الراحة والايضحى به على مذبح المثالية تطارده مخلوقات من الواضح أنها غير جديرة بتلك العناية.

(صفحة ٧)

مثلما فيما بعد فى ماچانجوا - المجتمع الإنسانى - الذى يعتبر المصدر الأساسى للشر. والإنجاز الفردى يحرز فقط بالرغم من المجتمع، ولكن جريمته دائمًا تُفرض عن طريق وهى المسئولية المباشرة للمجتمع: عندئذ تجد عندما يتم القتل ويكتمل التدمير، يقف جنديًا مصاب بالدوار أمام المجتمع الذى اجبر يده وأفسد ادراكه (صفحة ٢٢) وهنا، مثلما فى أى مكان آخر فى أعماله، يبدو

سيروماجا أنه يلكم نفسه إلى موقع مناقض نفسه يتحول انشغاله بالفرد نحو الفوضوية الرومانسية مستبعدًا كلا من السلوكية ومذهب اللاحتمية. مثلما يقول موسى عن چو: بعضكم أيها الإشتراكيون الأفارقة يجعل آدم سميث يبدو أحمر متوهج بالمقارنة (صفحة١٤٠) حتى الخطط الثورية المندفعة لچو وزملائه تبدو أنها بدون برنامج محدد. وسيتم تحقيقها ضد وسطية متبلدة الحس وفاسدة للمرتزقة الفكرين و موظفين مدنيين نظام التجميع، (صفحة ١٣٢) ولكن ليس هناك رؤية مقدمة مما سيشكل النظام الجديد.

منذ عدة سنوات قبل أن يبدأ الكتابة بجدية أظهر سيروماجا أظهر قلقًا عميقًا من الاختيارات التى تقدم نفسها بوضوح للأمم الإفريقية التى تحكم نفسها منذ عهد قريب:

> فى أى طريق سنحقق التطور الاقتصادى أسرع؟ هل يمكن أن نقول أن مع النظم الاشتراكية يمكن أن نحقق تطورًا اقتصاديًا أسرع من النظم الراسمالية؟ ذلك اختيار ولكن الاختيار الآخر هو ما إذا كنا سنحافظ على العناصر الجماعية فى المجتمع القديم وتحضرها إلى المجتمع الجديد. هل هذا شىء حسن أم هل سنشطر مجتمعنا ونصبح انفراديين؟ هذا اختيار أخلاقى[٣٨].

ولكنه كان اختيار لم يكن سيروماجا مستعدًا أن يأخذه، كما توحى أكثرية الاستفهامات فى هذه العبارة حتى فى هذه القصة المبكرة وردت تلميحات عن تعذر دمج وإعادة تكامل، وتبديد هذه التوترات بين الفرد والمجتمع. وبينما يتقدم عمله، يصبح صوت سيروماجا بتزايد صوت التحرير من الوهم والتفسخ، لليأس المنهك.

فى الأسلوب والشكل كثيرًا ما تبدو مسرحية عودة إلى الظلال قصة تدفع بقوة نحو المسرح. فتبادلات الحوار تتميز بإيقاع ونمط المحادثة الملفوظة وكان يمكن أن تُكتب للمسرح بالكاد يثير الدهشة، لذلك، ان يتحول سيروماجا إلى الدراما وفى مسرحية لعبة A PLAY ربما نجد اصداء واضحة للقصة :وتصبح" ظلال "جو-الموتي والمتهم متوجين علي مقاعد المراحيض (صفحة٩١-٤)-زوار متيموكولو الأشباح، ويتطور لعب الأدوار SOLE - PLAYING العنيف للكوندو KONDO(المجرم) "ياكوبو" كاتدندى وزوجته روزاليا (صفحة ١٠٢-٥) إلى ألعاب GAMES چون وبيتر وفيما بعد لماجانجوا وناكيريچا. وحتى بنية "لعبة" تشبه بنية القصة، بفصولها الاستطرادية (فصل ٦ و٧) التى تحول البؤرة إلى الشخصيات الحفازة "ياكوبو" كاتندى وچيرونيمو، وهم يمثلون مثل چون وبيتر، حول هوامش كابوس چو الفنان.

الحل الوسط للفنان: ماچانجوا (١٩٧١).

فى ماچانجوا: وعد المطر[٣٩] وهو عمل مغامرة بدرجة كبير أكثر من الأعمال السابقة، وتشكلت الأوهام الشخصية لچو موسيزى وميتو ميكولو وديڤيد بطريقة هادفة أكثر وتحققت الشخصية الرئيسية التى تُسمى باسمها القبيلة بطريقة أكثر ثراء كان ماچانجوا شخص حقيقى: فنان متجول كان يثير الأسواق فى المدن والقرى فى بوغاندا منذ بعض العقود الماضية وحقق نجاحًا مبكرًا كطبال ملكي وانتهى كمهرجان رخيص منحط بصورة مفرطة. ولكن ليست هذه إعادة كتابة تاريخية وماجانجوا فى يد سيروماجا أكثر من مجرد شخص صاحب فضيحة معروفة وفولكلور معاصر[٤٠] وانما يواجه بصراحة وحيوية أكثر مما فى عمل آخر لسيروماجا، حقائق دور الفنان فى المجتمع.

ويبدأ الفصل الأول، مثل الكثير من المسرحيات الأوغندية على جزء من الطريق الريفى[41]. ماچانجوا، الآن فى منتصف العمر الهانج وزوجته ناكيريچا، والتى كانت يوما راقصة ملهمة، يّعدان للرقاد فى الليل. يبدأ ماجانجوا يتذكر ماضيه - ينتقى ويجمل ويراجع ويضخم نفسه "الضفدع العجوز" ذات يوم نفخ نفسه أكبر من حجمه وانفجر (صفحة١١) إنها ناكيديچا، التى تأكلت حيويتها بفعل سنوات الانحطاط الموهنة، هى التى تخرق خداعه لذاته تنكيره بمرارة بما حدث فعلاً فى حياتهما. ولكى يرضى مطالب جمهوره غير المحدودة للجديد تذكره بأنه أجبر فى البداية ليتغير، وبعد ذلك ليتنازل وفى النهاية ليحط من قدر ادائه حتى تحول فنه إلى عرض علنى فاحش للجنس:

> وقلت لك لا تستسلم لحشود الناس. لا تستسلم لاهوائهم قلت لك تمسك بالطبلة وبالرقص. اضطررت أن تبدأ. كنت تسميها مسرحيات، كلمات وتصرفات مضحكة. وبين الأغنيات كنت تتحدث وتمثل معى. كانت كما يرام فى البداية ولكن الناس، كانوا يدفعونا ويطلبون بوصة أخرى. وبعد ذلك أصبح عناقك قبلات، أمام الناس إلى أنه حتى تلك لم تعد تكفى الشيطان الذى فى الجمهور. وانتهى كلامك مع الطبلة والأغنية. وبعد ذلك كان فقط مسألة وقت قبل أن أصبح ظهرى على الرصيف.
>
> (صفحة ٣٠)

ماذا يقدم هذا المشهد الشهوانى لجمهور السوق الحقير أكثر من مجرد دغدغة عابرة. إنه "وعد بالمطر" (صفحة ٢٠) المنشط للتجديد والانبعاث، فعل طقوسى للمداواة المتعاطفة[42].

هل ظننت أننا كنا فنانين رخيصين؟ كلا يا امرأة. أرى الأمر كله الآن. كنا وسطاء الآلهه، نجبِّر العظام فى الأطراف المكسورة. نعم خمس شلنات وكانوا يروننا، وينتظرون ويأملون أن نفخه عاطفة ستحكهم وتوقظهم. فرصة الشفاء يا امرأة، ذلك ماكنا نحن بالنسبة لهم.

(صفحة ٢١)

ولكن عن طريق انتقال حيوتهما إلى جماهيرهما فى هذه المراسم للمسرح الجسدى أصبح الاثنان عقيمين[٤٢]، عاجزين، فى اللحظات الأولى للمسرحية، برهن ماجانجوا على اهتمامه بأسرار الرحم (صفحة ٧) فى مديح جذل للأم الاسطورية لنهرى بوغاندا التوأمين ميانچا كاتو وميانچا واصو (صفحة ٧- ٨) فيما بعد يناقش الأثنان فشلهما فى إنجاب أطفال:

ناكيريچا:

هل تعتقد أننا سننجب طفلا يوماً؟

(صمت)

ماچانجوا:

(بحزن شديد) لا أعرف

ناكيريچا:

لقد صمت رحمى طويلاً أكثر مما ينبغى.

ماچانجوا:

ربما ليس خطؤنا.

ناكيريچا:

... كنت أريد طفلا جدًا...

ماچانجوا:

لا أعـرف، يا امـراة. إننـى شـربت من الوعـاء الخـزفى EARTHEN BOWL مرات عـديدة، وأخـذت حتى الجـذر وفحـصت أحشـاء الديك ولكن يبـدو أن لا شىء يضيف أى حدة لطريقـتى. ماذا يمكن أن أفـعل غيـر ذلك سـوى أن أنتظر؟ مـثل المحـاربين فى رينجـا مـوى RENGA MOI فى مسـرحيـة سيـروماچـا التـاليـة، ضـحـوا بحـيـاة أجسـادهم ليحفظوا يجددوا جسد الآخـرين فى المجتمع. ومع ذلك فى رينجا موى، لا يقـدر المجتمع هذه التضحيـة وينقلبون على المضحى حتى، ويدمرون ليس فقط بيته ولكن حتى رمز فنه، الطبلة:

البيت. حـرقـوا بيـتنـا. كيـف تستطيع أن تنسى؟ اللهب، الدخـان والرمـاد. دمـروا بيـتنا وكل ممتلكاتنا. (بحـزن بعـد برهـة) حـرقـوا طبلتنا كـذلك. (صـمت) لماذا حرقوا طبلتنا؟ (صمت) حسنا، بعد ذلك لم يعد لدينا قوة على الجمهور. علينا أن نستـجدى. نفـعل مـا يطلب منا. مـاذا غيـر ذلك؟ الخمس شلنات كثيـر من النقود عندما كان مـا تمتلكه كومـة من الرمـاد وطبلة. فقط أنقـذتنا براعتنا من أن نصبح متسولين للأبد.

(صفحة ٣١-٣٢)

ماچانجوا هكذا يرُى على إنه مسئول جزئياً فقط عن فشله الشخصى. إنه المجتمع، كما يجادل سيروماجا، الذى يستغل، ينهك، ويحط من قدر وفى النهاية ينبذ الفنان. فى هذه الفكرة الرومانسية أساساً، يظهر الفنان، مثل الوسيط الروحى التقليدى SPIRIT - MEDIUM أمراض المجتمع بمعاناته هو ويكافأ فقط باللامبالاة أو العداوة:

ماچانجوا:

أسطيع أن أسترجع ماضى حياتى فعلا... إنما الذى لا أستطيع أن استرجعه بدون أن أتقيأ هو المجتمع الذى دفع من أجل مشاهدتنا... ما المتعة التى يجدها فى المشاهدة وليس الفعل؟ رجال صغار وعملات ذات العشر سنتات فى أيديهم وأيديهم فى جيوبهم ينظرون إلى الشمس ويأملون سقوط المطر؟

ناكيريچاك:

(تفكر) نعم نحن كنا صديد مجتمع مريض جداً.

ماچانجوا:

على العكس، نحن كنا الجرح، الفتحة التى يتخلص من خلالها المجتمع من صديده الزائد. العلاج للشعب المريض عليه أن يختبىء وراء أبواب مغلقة، ستائر مسدولة وخمسة بطاطين فقط للنوم مع زوجاتهم.

(صفحة ١٥)

فى هذا الاتهام، يكون جمهور المسرحية أنفسهم متورطين:

تاكيريچا:

أين حشود الناس الآن وشلناتهم الخمسة؟

مـــاچانجـــوا:

الجمهور متقلب،أنت تعرفين ذلك.

ناكـيـريچـــا:

أين هم؟

مـــاچانجـــوا:

هناك.

يتـأمل مـاچانجـوا خطة وهو يأمل أن ينشط من جـديد هو وناكـيـريچـا، يقلب فيـهـا الظروف قلبـا كـامـلاً على مـختلسـى النظر الطفيليين بمشـاهـدتهم يتـبـادلون الغـزل فى المقـاعـد الخلفـيـة فى السـيـارات الواقـفـة: "هذه الليلة سـيـكونون المؤدين ونحـن أصـحـاب الشلنات الخـمـسـة" (صـفـحـة ٢٣) ولكن أثناء الفـصل الثـانى القـصـيـر، حتى هذه الخطة اليائسة لتأمين تعويض من المجتمع تحبط. فالمكان الاعتبـاطى ظاهريًا الذى اختـاروه على طريق كمبالا - ميتبـانا يتضح أنه قـرية تاندا TANDA (صفحة٤٦) حيث طبقًا لأسطورة الخلق الكيجاندية، نزل الموت إلى الأرض ومنهـا يظهـر ليطالب بالأحيـاء[٤٤] وفى تقليـد مـخـيف (اسـتـخـدمت أضـواء تتبـعث من قرص كبيـر يدور) فـرقة Theatre Limited الأضـواء الخلفـيـة والأضـواء العليـا يظهـر الموت ويحطم "وعـد مـاچانجـوا بالأمطار" ليس بقتله وإنما يتخويف المحبين (صـفـحة ٥١). بالنسبـة لماچانجوا تبقى الحيـاة باسـتـعـارة عبـارة هوبز HOBBES بهيمية وكريهة وطويلة تعاقب الصباح بدون أمل : مضى وقت طويل سيكون غدًا بعيدًا أيضًا. مسافة بعيدة بين كل من البداية والنهاية (صفحة ٤٤) إذا كانت مسرحية بيكيت الهامة "فى انتظار جودو" تضع "الآن" متكررة بلا

نهاية، ماچانجو، مثل مسرحية اتول فوجارد بوزمان ولينا، تقدم الحياة وهن مطول PROLONGED ATTENUATION تفكيك بطىء ومؤلم.

وماچانجوا هو أول فنان يرسمه سيروماجا بصراحة[٤٥] وكمؤد مسرحى يطور ألعاب تأدية الأدوار SOLE - PLAYING لچيرونيمو فى ***عودة الظلال***، وچون وبيتر فى ***لعبة*** وديفيد فى مسرحية الأفيال. وهو يستخدم ناكيريچا[٤٦] فى مسرحيته الصغيرة المفعمة بالحيوية عن كثيب النمل الذى انمحى بجرارة تراكتور ستيرلنج استالدى (صفحة ٣٢ -٤) وبعد ذلك يسليها بالنمر المسرحية التى يؤديها فرد واحد عن "سباطة الموز" BUNCH OF BANANAS (صفحة ٤٧-٩) بالفعل المسرحية آداة بارعه للمثل المنفرد[٤٧] يردد ماچانجوا مونولوجا طويلاً ماهرًا وهو يبدل مكرها ذكرياته حتى لم يعد يدرك أيها حقيقى من تلك التى اختلقها. وهذا التركيز الدقيق على المؤدى المنفرد يمثل تقطيرًا شكليًا لفكرة سيروماجا عن الفرد المنعزل - THE VOX CLAMANTIS IN DESERTO - التى تتحرف فيها المواهب الروحية بالمجتمع المادى PHILISTINE SOCIETY ويتحول بطريقة مدمرة للداخل. وفى الشكل تشبه MAJAN GWA كثيرًا لمسرحية فوجارد FUGARD الجنوب الإفريقى "الطريق" BGESMEM AND LENA[٤٨] (بالرغم من أنها بدون الأصداء السياسة لفوجارد فى تقديمها للمتجولين المطرودين مربوطين بالزواج والإنسانية المشتركة، ومع ذلك يهددون حيل إحدهم الآخر الضعيفة للبقاء. ولكن بينما يرى سيروماجا المجتمع كمهاجم شيطانى، فإن فوجارد يرى المجتمع كالخلاص الوحيد، الذى ينكره الشقاق الساخر للدولة المستبدة.

عندما أديت ماچانجوا فى مؤتمر مسرح العالم الثالث فى مانيلا ١٩٧١، من المثير للاهتمام أن تمثيل سيروماجا بدلا من المسرحية ذاتها هو الذى حصد الأوسمة[٤٩]. فالمسرحية MAJANGUA بدت غريبة أكثر مما ينبغى بالنسبة للصحافة الفلبينية، التى بوضوح كانت تضمر فكرة ضيقة وغير جسورة أكثر نوعا ما ينبغى أن يكون المسرح الإفريقى مما يفعل سيروماجا. ولهذا الاتجاه النقدى يرد سيروماجا بإقتناع:

يمكن لتقاليد الماضى فقط أن تلهم الحاضر. فهى لا تستطيع أن ترضى الدافع الخلاق فى جيلنا. وبين التقنية المسرحية للمسرحية الأجنبية، ورمزية التقاليد وجدلية القضايا المعاصرة، لابد أن تحقق توليفة بين الجسد والروح[٥٠].

وإذا وضعنا هذا النزاع علىAFUONNEAS الذى لايُحل وكثيراً ما يكون غير واضح، فالمسرحية تقدم مشاكل هامة. وأحيانًا يتطلب الحوار الملىء بالحكم والمجاز تمهل قارىء الكتاب بدلا من الوقت المحدد لمستمع المسرح بنائيا، لقاء ماچانجوا مع الموت أقل استعدادًا جيدًا عما يبدو فى العرض. وقبل كل شىء، موى كقربان. وعند عودته بنجاح بعد درء المهاجمين، يجد أن القرويين يرفضون كل المسئولية لموت التوأمين. فيهاجم المحارب العراف ويقتله، ولكن هذا لا يحل شيئاً لأن الرضيعين كانا قد ماتا من قبل وبالتأكيد ستسعى أرواحهما للإنتقام من الوالد الذى تركهما.

ورينجاموى هى أوضح تعبير للمشكلة التى كانت محور اهتمامه من بداية رحلته فى الكتابة. ومثلما قال فى مقابلة أثناء عرض المسرحية فى لندن "نحن

نطرح سؤالاً عالميًا عن الاختيارات التى على الفرد أن يأخذها، بين نفسه وبين التزامه الاجتماعى.[55] واختيار رينجاموى هو أن يعمل لصالح المجتمع ولكنه مثل ماچانجوا يكتشف أن المجتمع ليس فقط يبحث عن تضحيته بنفسه، وإنما أيضًا يتطلب المزيد منهم. مثل الجماهير التى إستنفذت طاقة حياته وبعد ذلك أحرقت طبلته، كذلك أهل القرية فى Seven Hias التلال السبعة قبلوا بطولة المحارب الناكر لذاته وبعد ذلك حطموا فلذة كبده[56]. يبدو أن سيروماج١٨ يريد أن يثبت أن الالتزام الاجتماعى هدف وهمى فالمضحى بذاته يخونوه والمحارب الشجاع، مثل المفكر والفنان يعامله المجتمع بعنف ويبقى دائمًا منعزلا ISOLATO - رجل وحيد انُتقد البعض فى شرق إفريقيا حجة المسرحية على أنها رجعية أساسًا وموحية بحكم النخبة غير المرغوب فيه.

خيانة البطل: رينجا موى ١٩٧٢

كان مشروع سيروجاما التالى مع فرقته التى أعطيت اسمًا جديدًا فرقة أبافومى المسرحية هو رينجا موى (المحارب الأحمر)[51]. مع حوار بأربع لغات غندية وموسيقى ورقصات عدة مناطق، فهى تمثل محاولة لتوسيع القاعدة الإثنية لماجانجو[52] وليصل إلى تعبيرية غير لفظية من الطقوس الإفريقية، ربما كتصفية تقنيات مسرح ستانسلافسكى وجروتوفسكى والمسرح الحى.

ورينجا موى مبنية على أسطورة أكوليه ACOLI LEGEND قرية SEVEN HILLS التلال السبعة بين الدفاع عن حياته وإكمال الاحتفالات التى ستحفظ حياة التوأمين حديثى الولادة، والتى خلالها يحظر عليه بوضوح سفك الدماء[53].

وبدون أنانية يختار الصالح العام ويقود أهلِ القرية إلى المعركة. ولكن أثناء غيابه تضـرب القـرية فـاقـة شـديدة وليسـتـرضـى الأرواح حـاملة المحن (الذى أحـاط الأحداث بإطار من التعليق باللغة الإنجليزية وأدى دور سيروماجا) قضى بخوزقة توأمى رينجا وقصة رنجاموى وقريته يتم مسرحتها خلال التمثيل الإيمائى[٥٧]، والموسيقى والتناسج بين اللغات المحلية، يزاوج بينها جميعًا الراوى - المشارك فى القصة، العراف. وفى هذه الشخصية يدمن سيروماجا المبالغة لإحداث تأثير خـاص التى كـانت فى مـسـرحـيـة ***العـودة للظلال*** والتـفـريغ فى قـالب روائى للمـسـرحيـات (واضعـو الحكايات چون وپيـتـر وديفيد دما چانجـو) بتبـديد هذه التوترات العامة فى عودة للتقاليد المحلية بتمثيل الحاكى. ومثلما ذكر سيروماجا قبل بضع سنوات... إن عادة التجمع معاً لمشاهدة راو يمثل حكايته، أو لسماع موسيقي مثل سيكينومو SEKINNOOMU الشهير من اوغندا يروى حكاية عن نقد اجتماعى لاذع، يمسرح بالصوت والحركة وموسيقى NDINGIDI[٥٨] عادة لدينا منذ قرون. وهذا هو المسرح الحقيقى لشرق إفريقيا[٥٩]. وكان لذلك مناسبًا أن مع هذا الإنتاج غيرت فرقة سيروماجا اسمها إلى ABAFUMI ابافومى - رواة الحكاية.

بالرغم من تجميع المسرح للغات، واستخدامها للمسرح الشامل TOTAL THEATRE وتقنيات المسرح المفتوح، وتضمينها رقصات مثيرة مثل لاراكاراكا LARAKARALA واوتول OTOLE وتكييفها لشعائر جماعية قوية، تستنبط ردًا عاطفيًا أكبر من كونه فكريًا، فمن الخطأ أن نستنتج كما فعل البعض أنها ينقصها سواء تصميم فنى أو هدف ذا برنامج. فسيروماجا يبدو أنه يعمل نحو

تطوير متبادل العلاقة المحسوس المسرحى غير اللفظى وكما ناقش فى استعراضه الجدل *لوينجا موى* "الصمت النقدى":

المسرح أولاً وقبل كل شىء وسيط مرئى، يقدم يفجر العواطف فى ضحاياه، من خلال تقديم الصور الملموسة. وحيث تصف الرواية، يعرض المسرحى الحقيقى بحيث أنه للناقد المتضلع أكثر فى المسرح الأدبى، كان يفتقر النص المكتوب وكان التأثيرالكلى للمسرحية يستمد قوته من قدرته على تجنب القصة ذات الخط المستقيم، وتوضح صورها بأسلوبها المضاد للمذهب الوضعى وتنسج نمطها خلال تجاور صورها الذى كان يهدف إلى تداعى المعانى العقلية مباشرة بدلاً من الإدراك عن طريق التحليل الفكرى[٦٠].

قدم لويس نكوسى LEWIS NKOSI الإيحاء المثير للاهتمام أن " ستراتيجية سيروجاما بأن يتجنب اللغة الحرفية... ربما يكون جزئيًا يخدم ذاته وبالنظر إلى الموقف السياسى فى ذلك البلد (اوغندا) فإن الحوار فى المسرح يمكن أن يكون صريحًا بدرجة خطيرة أكثر مما ينبغى ومورطًا[٦١] بالتأكيد، بينما كُتبت ماچانجوا وأنتجت خلال العام الأول، الليبرالى نسيباً لحكم أمين وعلى سنة ١٩٧٢ بدأ القمع محسوساً بعمق أكبر. وكان القتل المرخص به فى مارس ١٩٧٧ للمؤلف المسرحى فى لوجاندا بايرون كاوا دوار BYRON KOWADWA الذى كان إحياء أوبراه الشعبية الدينية SELIGIOUS FOLK - OPERA بالمصادفة مع مقتل أسقف أوغندا چاناني لووم[٦٢] أكد المخاوف عن المخاطر المرافقة للمسرح المنطوق فى أوغندا. من الناحية الأخرى يجب ادراك أن معظم ما يتحدث به فى رينجا موى يقال باللغات المحلية كانت تعتبره الحكومات المتقلقلة احتمالا وسيطًا

أكثر فعالية عن اللسان الاستعماري حيث أن المسرح عادة يعتبر أكثر إقناعًا من الكلمة المطبوعة. بالفعل فاعتقال البوليس الكيني لنجوجي واتيونجو في ديسمبر ١٩٧٧، عجل به ليس قصته الإنجليزية الثورية PELALS OF BLOOD[٦٣] بتلال الدماء، وإنما بأدائه لمسرحيته الكيكوية KIKUYU نجاهيكا ندييندنا NGAAHIKA NDEENDA، التي تقدم نفس النقاش السياسي[٦٤]. ومع ذلك، لو كان هناك أي أحد في مكتب مباحث الدولة التي على رأسها أمين ذكيا بما يكفي ليتأمل ***رينجا موي*** لكان تعرف على موضوع المسرحية - أن الرجل ذوي الصفات الخاصة يجب أن ينسحب من المجتمع بدلا من أن يتورط فيه ويلتهمه المجتمع - كموضوع ينبغي أن يكون مشجعًا لاتوقراطية مزعزعة.

في أحدث أعمال سيروماجا استمر يبتعد عن عقلنة INTELLECTUALISM لمسرحياته الأولى نحو الأشكال التعبيرية وراء اللفظية EXTRA - VERBAL ويعلق عرض كيني لمسرحية لفرقة أبافومي ABAFUMI في عام ١٩٧٨ (شجرة اللهب) أن الممثلين اصبحوا تماثيل حية وأن المسرحية ناشدت أعمق المشاعر خلال التمثيل الصامت MIME والرقص والأغنية، تاركة الجمهور ممتلئين بالروع وفي بعض الأحوال بالدموع.[٦٥]

وبالرغم من أنه غالبًا ما يكون غير مبتكر ويميل أحيانًا إلى إهمال كل من الفكرة والشكل من أجل الأسلوب، وأحيانًا ربما تخفي أسطحه المروعة فكرًا مشوشا أو مبتذلاً، إلا أن سيروماجا يظل فريدًا في مسرح شرق إفريقيا، رجلاً إنجازه مسرحياً على نحو رائع أكثر من كونه أدبيًا وتظهر أعماله تطورًا منطقيًا وواضحًا... وهو قبل كل شيء حساسًا للعدو بالخطاب الإنساني وخداعاته

وفجواته، أو الاندفاعات والتردد فى الفعل الإنسانى. ودائمًا إيقاعات مسرحياته متدرجة بدقة.

ولكن مثل أبطاله يبقى سيروماجا منعزلاً ISOLATO فى كلا الناحيتين المهنية وايديولوجيا[٦٦].

وبينما الكثير جداً من كتابة شرق إفريقيا المعاصرة اهتمت بكلا من إدراك المجتمع وبمجتمع الإدراك، فإن سيروماجا كان يحاول أن يثبت باصرار أن المجتمع يمكن أن يكون مدمرًا فقط للفرد. وكل واحد من دعاة الفردانية الذين يعدون للمعركة - المفكر والسياسى والعالم والمؤدى المسرحى والمحارب البطل - ليسحقهم المجتمع، فيتحولون للداخل فى أنانة متفجرة وعدمية. ويصبح كل منهم نفس مُهاجمة تفحص ذاتها وأفكارها مندفعة نحو المركز ومشوهة وفكرة الانفرداية والتميز هذه مسرحية چورچ سيميل EINZIGHEIT[٦٧] رومانسية ومتحفظة أساسًا متناغمًا مع التدريب فى الاقتصاد الليبرالى فى القرن الثامن عشر. ولكن مثل هذه الفردية العدوانية والأنانة الناتجة عن احباطها أدت إلى رفض سيروماجا من قبل العديدين فى شرق إفريقيا الذين مثل پيتر نزاريث PETER NAZARETH يشعرون أن هذا الاتجاه غير السياسى ظاهريًا يكشف "الافتقار إلى الحساسية لما يحدث"[٦٨] مع ذلك، فسيروماجا على عكس ابطاله المقهورين، يبدو أنه ينجح فى عزلته التى اختارها.

حاشية:

منذ خروجه إلى المنفى عام ١٩٧٧ أصبح سيروماجا موضوع اهتمام أكبر كشخصية سياسية عما كان كمؤلف مسرحي. فى مارس ١٩٧٩ عندما أصبحت المعارضة المسلحة ضد نظام أمين تزداد قوة، انتشرت إشاعة لفترة وجيزة حول سيروماجا "كمرشح قوى" لقيادة جمهورية أوغندية جديدة(٦٩). وقبل ذلك ببضعة أسابيع كان قد قبض عليه واحتجزه البوليس الكينى فى كيسومو، بالقرب من الحدود الأوغندية ربما لأنشطه معادية لأمين(٧٠).

ولكن بعد أن عانى مؤخرًا فقط من الإحراج الدولى الذى سببه الاحتجاز الذى استمر عامًا بدون محاكمة لنجوجى واتيونجو NGUGI WA THIONG'O، تجنبت الحكومة الكينية بجلاء القضايا الشهيرة وأفرجت عن سيروماجا خلال أيام(٧١).

خلال مدة ولاية يسوفو لول YUSUFU LULE كرئيس لأوغندا (١١ أبريل - ٢٠ يونيو ١٩٧٩) عين سيروماجا أولاً مساعد وزير(٧٢) وبعد ذلك اعيد توزيع المناصب الوزارية فأصبح وزيراً للتجارة، فقط ليرتد إلى المنفى والمعارضة عندما استبدل المجلس الاستشارى لول LULE بجود فرى بينايسا COODFREY BENAISA(٧٣)، وتأكد علنًا هكذا تماثل سيروماجا مع المؤيدين للحكم الملكى المحليين المحافظين. وكان ظهوره اللاحق كقائد لجناح اليمين فى المنطقة القومية الأوغندية (UNO) وتحكمه المزعوم فى "مخزون الأسلحة الضائع" قاد المراسلة فيكتوريا بريتين لتلاحظ أن فى المستقبل يمكن أن يسبب السيد سيروماجا

وأصدقاؤه متاعب لأوغندا(٧٤). هناك لذلك تناقض عميق بين مبدأ الفصل أو التحرر DISENGAGEMEUT الذى طوره سيروماجا فى كتابته ومذهب الفعالية ACTIVISM السياسى الذى دفع نفسه إليه. ولكن خلال كل هذا - فى كل من المسرحيات والسياسة - ربما يرى الشخص الفرد الاوليمبى الرومانسى يمسرح ذاته، الأنانة المسرح THE PLAYHOUSE SOLIPSIST، محاصرًا.

أعلن عن وفاة روبرت سيروماجا فى نيروبى ١٩٨٠ بعد تحرير هذه المقالة.

Notes

1 Theatre Limited was formed as a professional acting company in 1968, jointly by Serumaga and several other Uganda and expatriate theatre people. See Janet Johnson, 'Theatre Limited', in Serumaga and Johnson, 'Uganda Experimental Theatre', *African Arts*, III, 3, Spring 1970, pp. 54–5. By 1971, the group had become exclusively Serumaga's project, for the production of his plays and the training of young performers. By the time of its participation in London's World Theatre Season of 1975, the troupe had changed its name to the Abafumi ('Story-tellers') Company. In 1977, it transferred its activities from Kampala to Nairobi.

2 Johnson comments that Serumaga's 'knowledge and love of the theatre and his business instincts give the company a sound basis', (op. cit., p. 54). Serumaga also helped to establish Kiyingi Productions Limited, in Kampala, for the marketing of advertising, music, and theatre and spent several years as the Sales Manager (Motor Division) of the powerful Uganda Company. He received an MA in Economics from Trinity College, Dublin, in 1965.

3 See, for example, Peter Nazareth, 'East African Literary Supplement', *Joliso*, II, 1, Nairobi, 1974, p. 13; and Chris Wanjala, 'East and Central Africa', in 'Annual Bibliography of Commonwealth Literature', *Journal of Commonwealth Literature*, VIII, 2, December 1973, p. 14.

4 'They were nearly all Islanders on the Pequod, *isolatoes* too, I call such, not acknowledging the common continent of men, but each *isolato* living on a separate continent of his own.' *Moby Dick*, New York, Rinehart, 1948, p. 118.

5 John Ruganda, *Black Mamba*, Nairobi, East African Publishing House, 1973.

6 Ngugi wa Thiong'o and Micere Githae Mugo, *The Trial of Dedan Kimathi*, London, Heinemann (AWS 191); Exeter, NH, Heinemann Inc., 1977.

7 Ngugi wa Thiong'o and Ngugi wa Mirii, *Ngaahika Ndeenda (I Shall Marry When I Choose)*, Heinemann East Africa, 1980 and Heinemann AWS 1982. It was the production of this play, as part of the community education programme of the Kamiriithu Cultural Centre in rural Limuru, which led to Ngugi's arrest and detention without trial, from 31 December 1977 to Jamhuri Day (12 December) 1978. See Karugu Gitau, 'The Play That Got Banned', *Weekly Review*, Nairobi, 9 January 1978, p. 13; Chris Wanjala, 'Where is Ngugi?' *Black Phoenix*, 2, London, Summer 1978, pp. 23–4; Margaretta wa Gacheru, 'Ngugi wa Thiong'o Still Bitter Over His Detention', *Weekly Review*, Nairobi, 5 January 1979, pp. 30–2. See also Andrew Horn, 'Theatre in Africa: Docility and Dissent', *Index on Censorship*, IX, 1, London, January–February 1980.

8 Elvania Namukwaya Zirimu, *Family Spear*, in Gwyneth Henderson (ed.), *African Theatre*, London, Heinemann (AWS 134): Exeter, NH, Heinemann Inc., 1973, pp. 109–29.

9 Byron Kawadwa and Wassanyi Serukenya, *Oluyimba Iwa Wankoko*, unpublished, first performed at the Uganda National Theatre, 6 November 1971, and later presented at the Festival of Black and African Arts and Culture at Lagos, Nigeria, February 1977.

10 Chris Mukiimbi, *Kikwambaga*, unpublished, first performed Kampala, 1972.

11 Nuwa Sentongo, *The Invisible Bond*, in Michael Etherton (ed.), *African Plays for Playing 1*, London, Heinemann (AWS 165); Exeter, NH, Heinemann Inc., 1975, pp. 13–44.

12 '[L]'enfer, c'est les autres', *Huis clos*, 1944, in Sartre, *Théâtre I* Paris, Gallimard, 1947, p. 182.

13 After completing his studies in Dublin, Serumaga worked as editorial consultant to the Transcription Centre in London and produced the BBC's programme 'Africa Abroad'. See *Transition*, 24, Kampala, January 1966, p. 2; *Transition*, 26, Kampala, 1966, p. 2; and Donald E. Herdeck, *African Authors*, Washington, D.C., Black Orpheus Press, 1973, p. 404.

14 For a particularly harrowing account of one such performer's life, see Albert Goldman, *Ladies and Gentleman, Lenny Bruce*, London, Picador, 1976, New York, Random House, 1974.

15 *A Play*, Kampala, Uganda Publishing House, 1968; republished with *Majangwa*, Nairobi, East African Publishing House, 1974. All parenthetic page references are to the Nairobi edition. A portion of *A Play* was broadcast on the BBC's Radio 3, in April 1971.

16 See Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, London, Faber, 1956 New York, Grove. Like Beckett's ravaged clowns, John and Peter are called 'jesters' (p. 65) and 'tramps' (p. 65, p. 66, p. 67, p. 97); their language, larded with theatrical phrases – 'a good line' (p. 65), 'his bit slightly overplayed' (p. 66), 'this is a death cell, not a theatre' (p. 92); and their interactions often in the form of music-hall turns (e.g. the story of the dog and the flag, p. 92). John's 'We must pass the time somehow, before we die ... tomorrow' (p. 92), recalls: Vladimir: That passed the time. Estragon: It would have passed in any case (*Godot*, p. 48); and Estragon: That wasn't such a bad little canter. Vladimir: Yes, but now we'll have to find something else (*Godot*, p. 65).

17 The people of Buganda are the 'Baganda' (singular 'Muganda'), who speak 'Luganda'. The adjectival form is 'Kiganda'.

18 John Roscoe talks of Mukasa as the 'god of the Lake' (Victoria) who 'controlled the storms', *The Baganda* (1911), second edition, reprinted Totowa, Biblio Distributors, London, Cass, 1965, p. 300. But Sir Apolo Kagwa claims that the 'god of the thunderbolt and the lightning' is Kiwanuka, in *Ekitabo Kye Mpisa za Baganda*, Kampala, Uganda Printing and Publishing, 1918, translated as *The Customs of the Baganda*, translator Ernest B. Kalibala, ed. May Mandelbaum Edel, New York, Columbia, 1934, p. 122.

19 Ibid., John Roscoe, p. 290.

20 Ibid., Kagwa, p. 116. This notion of Mukasa's benignity is, however, somewhat tempered by Kagwa's report that when prisoners were killed as sacrifice, the 'head captain ... announced to all of them: "It is not I whom am killing you, or is giving you away to death, but Kibuka and Mukasa are killing you"' (p. 81).

21 Samuel Beckett, op.cit., see Pozzo's 'They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more', (p. 89); and Vladimir's 'Astride a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave-digger puts on the forceps. We have time to grow old. The air is full of our cries', pp. 90–1.

22 Similar Catholic influences are discernible in Zirimu, *When the Hunchback Made Rain* and *Snoring Strangers*', Nairobi, East African Publishing House, 1975, and Sentongo, *The Invisible Bond*, op. cit.

23 *Transition*, 26, VI, (1) 1966, p. 44

24 Adrian Roscoe speaks of 'occasional linguistic ineptness' in *A Play*, 'when the wrong register is used', *Uhuru's Fire*, Cambridge, CUP, New York, CUP, 1977, p. 262.

25 The original Kampala cast of *A Play* also included Rose Mbowa as Rose and the Malawi-born Ugandan poet David Rubadiri as the Mask of Mukasa. (See *A Play*, p. 53).

26 *The Elephants*, Nairobi, OUP, 1971. All parenthetical page references are to this edition.

27 Uganda has for years hosted thousands of refugees from Rwanda, Zaïre and Anglophone Sudan. See United Nations statistics reported in *Transition*, 39, VIII, (2) 1971, p. 56.

28 See pp. 29–32.

29 One should note, however, that specific mention is made of 'Swahili' (p. 31), 'Kiganda poetry' (p. 15), the 'heroic poetry of the Bahima' (p. 31) and a 'Kisoga flute' (p. 37).

30 Bahadur Tejani misses the point when he over stresses the prominence in the play of 'criticism of the attitudes of university academicians, of the greed and narrow vision of westerners who come to East Africa for research, of the romantic vision of Africanists, of the dynamic existence of racial tensions', in 'Robert Serumaga', *African Arts*, III, 4, Summer 1970, p. 78.

31 *Uganda Argus*, 19 September 1969, and excerpted in *Cultural Events in Africa*, 61, London, 1969, p. 3. Even earlier, Serumaga seems to have provisionally entitled the play 'People Who Eat Dead People'; see the programme notes for Theatre Limited's National Theatre production of Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf*, in which Serumaga played George, 28 March 1968; and *Cultural Events in Africa*, 41, 1968, p. 2.

32 In his cursory survey, *African Theatre Today*, London, Pitman, 1976, Martin Banham comments on *The Elephants*: 'Though some of Robert Serumaga's prose is a little forced, the overall impact of his play is very successful', p. 88. Adrian Roscoe (op. cit.) is rather less accommodating: '*The Elephants* ... is a useful example of a play with a measure of psychological power, but which, stylistically, is rather vapid. Except in isolated cases, and despite Serumaga's claim in the introduction that "every word matters", there is neither rhythmic energy nor pungency of statement ... But *The Elephants'* warm reception in Nairobi and elsewhere suggests how skilfully Serumaga has exploited those areas of his craft where he knows his strengths lie', pp. 263–4.

33 A second novel, 'A Whippcot Butterfly', remains unpublished. It is mentioned in the programme notes for the Theatre Limited production of *Who's Afraid of Virginia Woolf.* See also *Cultural Events in Africa*, 41, 1968, p. 2, and 50, 1969, p. 3.

34 See W. Stephen Gilbert's interview with Serumaga in 'Around the World in Thirty Days', *Plays and Players*, XXII, 7, London, April 1975, p. 11.

35 Robert Serumaga, *Return to the Shadows*, London, Heinemann (AWS 54), 1969; Exeter NH, Heinemann Inc., p. 4. All parenthetical page references are to this edition.

36 See, *inter alia*, Ali A. Mazrui and G. F. Engholm, 'Violent Constitutionalism in Uganda', in Mazrui, *Violence and Thought*, London, Longman, 1969; N.J., Humanities Press, pp. 147–62; Mazrui, *Soldiers and Kinsmen in Uganda*, Beverly Hills and London, Sage, 1975, pp. 14–18; Mahmood Mamdani, *Politics and Class Formation in Uganda*, London, Heinemann, 1976; New York Monthly Review, pp. 228–46. Obote's apologia appears as 'The Footsteps of Uganda's Revolution', *East Africa Journal*, V. 10, October 1968. The Kabaka presented his version of these events in his autobiography, *Desecration of My Kingdom*, London, Constable, 1967, pp. 9–26, 181–94, et passim.

37 After the 1971 *coup d'état*, Serumaga produced a film documenting the return from Britain of the Kabaka's body for reburial at Mengo and lauding Amin's overthrow of Obote's government. The film, premiered at Kampala's Neeta Cinema in September 1971, was broadcast several times by Uganda Television.

38 'Talking Aloud on African Socialism', *Transition*, 24, V, January 1966, p. 47, the transcript of a discussion between Serumaga, Anthony Crossland, Ernest Gellner and Paul Mbayi, chaired by Margaret Roberts (Legum).

39 *Majangwa: A Promise of Rains*, Nairobi, East African Publishing House, 1972. All parenthetical page references are to this edition.

40 Serumaga has said of *Majangwa* that it is 'in many ways a synthesis of several strands of my theatrical development ... such, for example, as its use of fact and legend, reality and myth and its exploration of the subconscious fears within a basically conscious level'. See *The Sunday Post*, Nairobi, 1 September 1971; and *Cultural Events in Africa*, 77, 1971, p. 2.

41 See John Ruganda, *Covenant with Death*, 1973, in *Black Mamba*, pp. 71–120; Zirimu, *When the Hunchback Made Rain*, 1970 and *Snoring Strangers*, 1973; Sentongo, *The Invisible Bond*, 1972. One might usefully compare these with Beckett's *Waiting for Godot*, 1955; and Athol Fugard's *Boesman and Lena*, 1969, in Fugard, *Three Port Elizabeth Plays*, London, OUP, 1974, pp. 165–221. For a discussion of this last, see below.

42 For a discussion of theatrical performances as sympathetic magic, see Andrew Horn, 'Ritual, Drama, and the Theatrical: The Case of *Bori* Spirit Mediumship', a paper delivered to the seminar on the Interrelationship of the Arts, Lagos, Nigeria, February 1978.

43 Cf. Lena's childlessness in *Boesman and Lena*: 'One, Outa, that lived. For six months. The others were born dead', p. 193.

44 Majangwa's account of the creation myth (pp. 47–9) – of the first Man, Kintu, his wife Nambi and her brother Death (Walumbe) – is quite orthodox. The myth is presented in full by John Roscoe as 'The Legend of Kintu', pp. 460–4. Roscoe's principal informant was Sir Apolo Kagwa, the Katikiro (Prime Minister) and Regent of Buganda, whose own brief comments on 'Mister Death at Tanda' appear in Kagwa, p. 113.

45 Maurice, in *The Elephants*, is said to have 'taken to painting' (p. 2), but his art is not central to the concerns of the play.

46 A similar device is used in the powerful central scene of John Ruganda's *The Burdens*, Nairobi, East African Publishing House, 1972, pp. 51–64.

47 Serumaga played Majangwa in his own 1971 Theatre Limited production. The only other speaking role was played by a talented young actress, Gladys Nakazibwe, whose performance, although somewhat overshadowed by Serumaga's, was well received by the press. See, for example, 'Insight into Real African Culture', *The Sunday Nation*, Nairobi, 5 March 1972, p. 25.

48 Serumaga saw Fugard's August 1971 production of *Boesman and Lena* at London's Young Vic theatre. But although Serumaga admits that *Majangwa's* final scene was composed only hours before the first performance (see Bill White, 'Uganda's Olivier', *The Sunday Nation*, Nairobi, 30 January 1972, p. 28), most of the play had already been written well before Serumaga's London visit. *Majangwa* also opened in August 1971.

49 See *The Manila Chronicle*, 5 December 1971, and the *Manila Bulletin*, 5 December 1971; both quoted in *Cultural Events in Africa*, 77, 1971, p. 3.

50 Serumaga and Johnson, op. cit., p. 53.

51 *Renga Moi*, 1972, unpublished. The title has been variously translated from the Acoli: as 'A Brave Warrior' by Excalibur, in 'Robert Serumaga Shows You War-torn Village', *Uganda Argus*, Kampala, 12 July 1972, p. 2; as 'The Red Warrior' in the 1975 World Theatre Season (Aldwych Theatre, London) programme and in most articles based upon it. A. C. A. Wright, in 'Some Notes on Acoli Religious Ceremonies', *Uganda Journal*, III, 3, January 1936, explains that the '*moi* name, which is very highly prized, can be gained by killing any person, male or female, full-grown or a child' (p. 187), that the title is adopted at the '*Kwer Merok*', or 'Ceremony for the Killing of an Enemy' (p. 186), and that the new name adopted, ending in '*moi*', is 'usually of untranslatable meaning' (p. 187). In his discussion of Acoli 'warrior titles', in *The Horn of My Love*, London, Heinemann (AWS 147); Exeter, NH, Heinemann Inc., 1974, Okot p'Bitek renders '*Arengo-Moi* ... one who kills an enemy after hunting him out of the main body', p. 177.

52 Serumaga has been attacked as a Buganda regionalist. See, for example, Wanjala, op.cit., p. 14.

53 T.T. Steiger Hayley writes, in 'The Power Concept in Lango Religion', *Uganda Journal*, VII, 3 January 1940, that the: 'birth of twins is a happy event in so far as two individuals arrive to strengthen the Clan. But ... the presence of *Jok* power thus manifested necessitates magical control by those affected. The twin ceremonies serve to exercise this control', p. 100. Sidney Higgins observes, in 'Acoli Birth Customs', *Uganda Journal*, XXX, 2, 1966, that the Acoli: 'recognize two distinct types of birth, the normal birth and *jok anywala*, the godly birth', p. 175, and that twins are the most common type of *jok anywala*, p. 178. In his 'Songs and Dances of the Acoli', in Denis Hills, *The White Pumpkin*, London, Allen and Unwin, 1975, Okuma Pa'lukobo notes that: 'of all *Jok* (spirit) dances, the *Rut* (twin) is the most important. *Rudi* (twins) are believed to be the special gift of *Jok anyodo* (the spirit of birth), and the wish of the ancestors. *Jok Rut* is performed before the ancestral shine' and is 'intended to persuade *Anyodo* not to call away one or both of the twins. For twins are more vulnerable, more likely to die, than normal infants', pp. 275–6. For discussions of the meaning and nature of *Jok*, over which there is great scholarly controversy, see Okot p'Bitek, 'The Concept of Jok Among the Acoli and Langi', *Uganda Journal*, XXVII, 1, March 1963, pp. 15–29; J.H. Driberg, *The Lango*, London, 1923, pp. 216–68; Renato Boccassino, 'The Nature and Characteristics of the Supreme Being Worshipped Among the Acoli of Uganda', *Uganda Journal*, VI, 4, April 1939, pp. 195–201; Hayley, op. cit.; A.C.A. Wright, 'The Supreme Being Among the Acoli of Uganda – Another Viewpoint', *Uganda Journal*, VII, 3, January 1940, pp. 130–7; N. Akena, 'Lango Religion', *Uganda Journal*, XXIII, 2, September 1959, pp. 188–90.

54 Okot p'Bitek says of the Acoli-Langi *ajwaka* (diviner) that he 'was a consultant psychiatrist, chemist and priest combined', Okot p'Bitek, 1963, op. cit., p. 17.

55 Serumaga quoted in Gilbert, op. cit., p. 14.

56 In another of Serumaga's Christian images, the sacrificial martyrdom of Jesus was suggested by the massive wooden cross, centre stage, before which the Diviner stood. See photographs in Gilbert, op. cit., pp. 11 and 13.
57 In this, Serumaga has been influenced strongly not only by African performances modes and contemporary *avant-garde* western theatre, but by the theatres of the East, particularly Japanese Kabuki and Nō, after the Philippine tour of *Majangwa*. See Barbara Kimenye, *Daily Nation*, Nairobi, 24 November 1972, and White, op. cit.
58 The *ndingidi* is a one-stringed bowed viol.
59 Serumaga and Johnson, op. cit., p. 52.
60 'The Critical Silence', *Uganda Argus*, Kampala, 3 August 1972, p. 4.
61 Lewis Nkosi, 'The British Theatre and Africa', *Africa*, London, March 1976, p. 63.
62 Information based on a report from Nairobi by Victoria Brittain, 'Arts and Africa', BBC Africa Service, 13 March 1977. See also Andrew Horn, '*Uhuru* to Amin: The Golden Decade of Theatre in Uganda', *The Literary Half-Yearly*, ('Africa Number'), XIX, 1, January 1978, pp. 22–49; 'Retreat from Collision', Time, 14 March 1977, p. 7; 'The Curtain Closes on Uganda's Theatre', *Viva*, Nairobi, March 1978, p. 93. It was later reported by Charles Harrison on 'Arts and Africa', BBC Africa Service, 12 October 1977, that Kawadwa's successor as Director of the National Theatre, Dan Kintu, had also been killed by the military, as had playwright John Male and John Sebuliba, of the Ministry of Culture. See also Andrew Horn, 'Uganda's Theatre: The Exiled and the Dead', *Index on Censorship*, VIII, 5, September–October 1979, pp. 12–15; Amnesty International, *Human Rights in Uganda*, London, Amnesty International, 1978, pp. 9–10. For further material on Ugandan theatre during the Amin years, see Andrew Horn, 'African Theatre: Docility and Dissent', *Index on Censorship*, IX, 3, May–June 1980.
63 *Petals of Blood*, London, Heinemann (AWS 188) 1977. New York, Dutton, 1978.
64 For a discussion both of the general problem of official censorship in African theatre and of Ngugi's particular case, see Horn, 'Theatre in Africa: Docility and Dissent', 1980, op. cit.
65 'Lively Kenyan Scene', *Viva*, Nairobi, March 1978, New York, Dutton, p. 94.
66 See, for example, the bitter comments on Zirimu, Sentongo, Ruganda, and Bob Leshoai, in 'The Critical Silence'.
67 See Simmel, *Die Probleme der Geschictsphilosophie*. Leipzig, Duncker und Humboldt, 1892, passim.
68 Nazareth, p. 13.
69 Victoria Brittain, 'Uganda Battle Leaves Amin Still Clinging to Power', *Guardian*, London, 19 March 1979, p. 5.
70 Report by Charles Harrison from Nairobi, 'Focus on Africa', BBC Africa Service, 19 February 1979.
71 For a further discussion of this episode, see Andrew Horn, 'Arts Worldwide', BBC Radio 3, 20 February 1979; and Andrew Horn, 'Arts and Africa', no. 269, BBC Africa Service, 22 February 1979, BBC Script Service, p. 5. This latter transcript also includes a general survey of Serumaga's theatre career.
72 Victoria Brittain, 'Uganda Scratches for a Start', *Guardian*, London, 7 May 1979, p. 13.
73 Victoria Brittain, 'Lule Held Under Armed Escort', *Guardian*, London, 7 July 1979, p. 6, and other similar reports.
74 Victoria Brittain, 'Lule Denounces Nyerere's Role in New Uganda', *Guardian*, London, 18 July 1979, p. 6.

الفصل السابع

الآلهة كضيوف

أحد ملامح الحياة الدينية فى كالابارى

روبن هورتون

يعيش الشعب الكالابارى فى نحو ثلاثين قرية فى منطقة مد وجزر فى الدلتا الشرقية للنيجر. وهم لغويا جزر من مجموعة كبيرة من الشعوب المتحدثة بالايچو Ijo ولكنهم يشكلون عشيرة مميزة فى اللهجة والثقافة.

وكانت معظم هذه القرى، كما يتضح، تعيش بالصيد جماعة أو اثنتان ذات موقع جغرافى محظوظ بالقرب من مدخل مصب نهر كالابار الجديد هذه الحرفة منذ حوالى أربعمائة سنة من أجل التجارة مع أوروبا فى العبيد والنفط - من أجل ذلك هناك الدولة يو كالابار أو أووم New Calabaror Owome ولكن بالرغم من أن التحول فى الاقتصاد كان له تأثير ملحوظ على التنظيم والخريطة السياسية لتلك الجماعات، فهم لايزالون يحتفظون بثقافة وهى أساسًا نفس ثقافة القرى التى بقى سكانها صيادن.

تبدو قرية كالابارى عادة ككتلة من المنازل الوتل (قضبان تضفر مع الأغصان والقصب أو عمدان المنغروف يحتك أحدها بالآخر فى ارتباك متلاصق الجدران على رقعة ضيقة من طين مرتفع) بالرغم من أن النزوح للجزء الداخلى من البلاد

التى بدأت منذ نحو سبعين عامًا جاءت ببعض القرى إلى بقاع أرض أكثر جفافًا حقًا ومنعتهم من الانتشار قليلا. ولكل قرية مهما كانت ضيقة، ميدان رئيسى يستخدم لجلسات تجمعات القرية وللاحتفالات الدينية. يتكون كل منها من عدد من مجموعات السلالات التى يرى أسلافها المؤسسون عمومًا على أنهم غير مرتبطين أحدهم بالآخر وكثيرًا ما يعتقد أنهم تجمعوا فى الموقع الحالى من اتجاهات متنوعة. وبدلا من النظر إلى السلالة من سلف كأساس لهويته، فإن قرية كالاباري تنظر إلى ثقافة مشتركة لجميع أعضائها ومجموعات متميزة القوانين. وكانت الحكومة تديرها على نحو تقليدى جميعه من كل السكان البالغين الذكور فى القرية الذين كانوا يجلسون فى ثلاث مراحل عمرية ولها كل من الوظائف التشريعية والقضائية. ويترأس الجمعية الامانياتابو أو رئيس القرية الذى أيضًا يقود الجماعة فى الحرب - على الأقل بينما يكون صغيرًا ولامانيانابو يختارونه عمومًا من جماعة سلالية واحدة، بالرغم من أن تغيرات الأسرة الحاكمة لم تكن غير معروفة.

ومن بين القرى التى تاجرت مع أوروبا كان أهمها اووم أو ينو كالابار. وأهم نتيجة ملحوظة لهذا التغيير فى كسب العيش الزيادة الكبيرة فى السكان خلال شراء عبيد للدمج فى الجماعة وكذلك للبيع ثانية، وهو تطور ربما سهله التأكيد على الثقافة التى يمكن تعلمها بدلاً من السلالة كمعيار للعضوية فى أى مجتمع كالاباري. وكان هناك أيضًا تركيز للنفوذ فى أيدى التجار الكبار وخلفائهم وكل من هؤلاء قاموا ببناء فريق من العبيد لتشغيل زوارق التجارة وعندما يموت يفرض خليفته سلطانه على هؤلاء العبيد وأبنائهم. وإذا لم يكن للتاجر مواليد

العبيد يمكن أن يخلفه. وفى الشئون الداخلية لهذه الهيئة التجارية أو البيت وكان الذى يرأسها يتمتع بقدر عال من النفوذ والمسئولية للصالح العام. وكممثل البيت للدولة ككل، فإن زعميها يجلس أيضًا فى الجمعية تحت رئاسة الإمانيابابو وهو مؤشر هام لتركيز القوى الذى حدث مع التغير فى الاقتصاد حتى إن هذه الجمعية لم تعد تتكون من مجموع السكان الذكور البالغين وإنما من الإمانيابابو ورؤساء البيت فقط.

ولكن بالرغم من أن Owome المدينة الدولة كانت نوعًا مختلفًا من التنظيم السياسى عن قرية الصيد وكذلك فى التغير المتحدى الثقافة. والصورة العامة للعالم وآلياته ظلت كما هى أساسًا، وكذلك الأفكار عن العالم والآلهة وعلاقتهم بالبشر. وبالرغم من أن التنافس المحموم على القوة والثروة الذى تبع الثورة الاقتصادية فى Owome جلب عنصرًا من التباهى إلى بتلك الممارسات الدينية التى كانت تقام على أساس زيارة كل البيوت، لا شىء فى ديانه الووم سيكون غير مألوف لقرية الصيد. بالفعل ففى قرية الصيد والمدينة والدولة على السواء كانت المهرجانات وهى موضوع هذه الدراسة يوما على قمة أحداث العام، culminating يعدون لها ويتطلعون إليها طوال شهور قادمة ويتذكرونها ويتحدثون عنها طوال شهور بعد ذلك. وفى هذه الثقافة القوية والرجولية الشديدة حيث مهارات الصراع السياسى القاسى، والحرب واجتزاز رؤوس الأعداء جذب يوما اهتمام الرجل العادى، ربما يبدو غريبا أن كل هذا الحماس يمكن أن يستبقى من أجل الأنشطة الدينية، وكل هذا الإعجاب يستبقى لهؤلاء الذين يتفوقون من الرقص والمهارات الأخرى المرتبطة لها.

آمل أن أستطيع أن أنقل فى الصفحات التالية ما يكفى من نوعية هذه المناسبات لتبديد هذا الغموض.

إن فهم الرؤية الكالابارية للعالم، ولمكان الآلهة فيه، ضروريا إذا آردنا أن نفهم المهرجانات العظيمة فى الديانة الكالابارية.

يقسم الكالاباريون عالمهم إلى طبقتين عظيمتين من الوجود: طبقة الأوجو OJU - الجسدى أو المادى وطبقة التيم TEME - الروحية أو اللامادية. والأشياء التى لديها OJU يمكن أن يراها ويلمسها أى أحد فى الموضوع الملائم لأن يفعل ذلك، ويعتمد أن لهم مواقع محددة فى الفضاء. أما الأشياء الموجودة فى تيم TEME فقط يمكن أن يراها الناس العاديون وهم صغار جدًا، ولكن بعد الأعوام القليلة الأولى من الحياة فأن التلوث المتراكم من العالم المادى يفسد حواسهم ولا يعودون مستبصرين. ولاستعاده هذه الملكة المفقودة لابد للمرء أن يخضع لعلاج خاص من الأعشاب يعرف تنوير الأعين والأذن (عديد من الناس يفعلون هذا من أجل أن يصبحوا عرافين، حيث إنه يمكنهم من إجراء حوارات مع ***التيم*** والتحقيق من رغباتهم) وبالرغم من أن الشخص يستطيع التحدث عن تيم تأتى إلى مكان معين وتبقى هناك، فى سياقات آخرى، يتحدثون عنها كأنها فى أى مكان وفى كل مكان فى نفس الوقت. من هذه الناحية يكونوا مثل النسيم!

كثير من التيم يوجدون بدون أى نظير جسدى - على سبيل المثال تيم الموتى والآلة الأبطال فى القرية VILLAGE HERO GODS مثل هؤلاء التيم يشار إليهم أحيانا كـ"الناس لانراهم من الناحية الآخرى، جميع الأشياء التى لديها

OJU أيضًا لديها نظير فى تيم وإذا فقدت ذلك فهى تموت (إذا كانت حية) أو يتفسخ (إن لم يكن حيًا). وهذا صحيح بالنسبة لكل الأشياء فى عالمنا اليومى وحتى بالنسبة لبعض الآلهة بمعنى، شعب الماء WATER PEOPLE. فى هذه الأحوال، إنه التيم الذى يتحكم فى سلوك الاوچو وفى هذا يقارنه الكاليباريون بمن يدير دفة السفينة.

وأى تيم TEME يمكن من حيث المبدأ أن تُتلى له الصلوات وتقدم له القرابين عن طريق العبادة أو الاسترضاء هذه نقطة من القول الكالاباري أن إذا قطع أحد عصى وصب أمامها خمر، فإن العصى تصبح معبودًا فى الحقيقة أن نخبة محدودة فقط من التيم قوية بما يكفى ليضمن هذا الاهتمام، بالرغم من أن أناس مختلفة تضع خطوط مختلفة بين هؤلاء المهملين وأولئك غير المهملين، وهكذا يؤدى بعض الرجال الصلاة ويقدمون القرابين للتيم فى الأجزاء المختلفة من بيوتهم: بينما ستعتبر الناس أصحاب العقول المتحجرة غير جديرين بالاهتمام. مع ذلك ما يشدد على أن مدى اهتمام البشر أنفسهم يمكن أن يؤثر فى قوة الإله: مثلما يقول الكاليباريون "إنهم الرجال الذين يجعلوان الآلهة عظماء" والعبادة المتحمسة ستضيف لقدرة الإله لمساعدة المتعبدين وبنفس التأكيد الانقطاع عن العبادة ستجعل الإله ضعيفًا أو على أقل تقدير سيجعله يقطع الاتصال مع عبيده السابقين. واستخدمت هذه الحقيقة أكثر من مرة لوضع نهاية لنفوذ الإله الذى بدأ يتصرف بطريقة مؤذية نحو مصلينه. فى إحدى الحالات فى القرن السابق، مارست المدينة الدولة الديانة المعتادة لرجل الماء WATER MAN معروف كـOWU AKPANA وقرر مجلس الزعماء أنهم لابد أن يوقفوا هذا

الاهتمام غير المرحب به منه. وليفعلوا هذا تم صيد سمكة قرش وسكب دمائها فى بئر القرية. وُأمر الجميع بالشرب من الماء وهذا الفعل الرمزى من الرفض الجماعى زعم أنه كان كافيًا لتحطم قوة المعبود سواء للخير أو للشر.

ويفسر الكاليباريون تأثير العبادة على الإله بالتشابه مع البشر الذى يصبح تيمهم TEME قويًا وفعالاً أو بلا تأثير وفاتر الشعور بمقدار الاستحسان الذى يجدونه من رفاقهم.

وعمومًا يعتقد أن التضرع المنتقية كلماته والقرابين المختارة بطريقة صحيحة له تأثير آلى فى تأمين المساعدات التى طلبت من الآلهه. وعندما تفشل الصلاة و القربان، يلام العراف لتوجيهه للمتضرعين لإله ليس معنيًا. أو ربما يقع اللوم على الأداء غير المضبوط للشعائر. «يعتزم الإنسان شيئًا ويقدر الله ما يشاء» MAN PROPOSES ليس هذا مثلاً سيعني الكثير لكاهن كالاباري.GOD DISPOSES بالرغم من الاحتفالات الفردية لما يستحق العبادة وما لا يستحق هناك نظامان مميزان للآلهة تأثيرهم كبير جدًا على الإنسان والطبيعة حتى أن لا أحد يجادل فى الحاجة إليهم دائمًا.

يتضمن أول هذان النظامان هؤلاء الآلهة الذين يمكن أن نسميهم حكام للشكل والعملية عند إعطاء تفسير واضح لأصل وتقدم العالم، ينسب الكاليباريون خلقه لعنصر المرأة تامونو TAMUNO والتحكم فى مسلكها التالى للعنصر الذكورى سو SO. ويعتقد أن كل من هذين يرتبطان ارتباطًا وثيقاً بالسماء: سو يبدو أنه المساء مشخصة. فى سياقات آخرى يعامل تامانو وسو على أنهم

كثيرون. هكذا لكل شيء في العالم المادى التامونو والسو الخاص بها. وينطبق هذا على سبيل المثال على كل مستوى من الفئات الاجتماعية، حيث اما تامونو وآما تيم سو (بمعنى سو صانع آما) على التوالى يتحكمون فى مجرى الحياة والخلق فى البولو POLO أو مجمع المبانى COMPOUND. مبو تاموتو وموسو MBO TAMUNO AND SO مجرى الحياة والخلق للفرد. فى الحالة الأخيرة، يفترض أن يذهب تيم الشخص قبل المولد لتامونو TAMUNO، يخبر الأخير أى حياة يختارها. وتبقى تامونو كلماته فى رعايتها: مشخصة، إنها السو SO الخاص بالفرد الذى جاء تيم قبلها ليقولها. والتيم نفسه ترسله ليتحد مع جسد كانت حملته فى رحم أم. وهذا هو السبب أن قدر الفرد أو سو SO أيضًا يشار إليه كـOFIEE BOYE - يعنى ما قاله قبل أن يأتى.

وكثيرًا ما يقول الكالاباريون أن جميع التامونو المتنوعة هى تامونو واحدة كبيرة وأن جميع السو SO المتنوعون بالمثل هم سو واحد. والتناقض الظاهرى فى هذه العبارة يتبدد عندما نرى أن ما يفترض هنا هو نظام فيه كل من التامونو والسو يتصرفان فى دور مميز (ومميز الاسم) نحو كل كينونة فى العالم المادى. وتماماً مثلما فى الحياة اليومية نميل إلى معاملة الأدوار العديدة التى يلعبها شخص واحد كأن كل منها شخصية مميزة فى ذاتها - فكر فى صديق وهو أيضًا رجل شرطة كذلك الأدوار العديدة لتامونو وسو تعامل فى نفس سياق أن كل منها شخصية مميزة.

والذى قيل أعلاه يجب أن يوضح أن حالة كل شيء فى العالم المادى يمكن من حيث المبدأ شرحها من خلال النظام المتضمن فى تامونو و سو يؤدونها فى

ادوارهم المتنوعة. من هذه الناحية، يتمتع النظام بالفعل باكتفاء ذاتى. وأسلوب الفكر خلفه أيضًا متميز عن ذلك الذى يبقى النظام الكبير الآخر للآلهة. وهكذا يعّرف تامونو وسو من خلال الوظائف نوعًا صارحًا ومجردًا - يعنى خلق والتحكم فى العملية. وإذا فصلنا هذه الوظائف فأن حياتهم وشخصياتهم تبقى خالية من المعنى. لا انفعال، لا تحيز، لا مراوغات. فى صرامة يقتربون من نوع من الآلهة التى يوافق عليها علماء الطبيعة النووية الحديث.

والنظام التالى للآلهة يتكون من أبطال القرية VILLAGE HEROES و THE WATER PEOPLE والأسلاف ANODTOS وكل من هذه المجموعات مهتم بمجاله الخاص من المواقف الإنسانية والطبيعية، ولكن فى هذا تكون كل منها مكملة للآخرين ومعهم أيضًا يمكن أن يعطوا تفسيرًا لكل شىء يدور فى عالم الكالاباريين. دعنا ننظر إلى كل مجموعة بمزيد من التفصيل.

اورو ORE أبطال القرية

بالرغم من أن أورو توجد اليوم فى تيم فقط، فى وقت تأسيس قرى الكالابارى المتنوعة كانوا يعيشون بين الرجال فى العالم المادى، وتحكى أساطير ثرية عن حياتهم وشخصياتهم أثناء وجودهم الجسدى. وطبقًا لهذه الأساطير، معظم الأورو فى أى قرية جاءوا ليعيشوا هناك بعد أن يتركوا جماعة ما بارزة وكثيرًا ما تكون غير مفصلة. وكل من الأورو المهمين يتفوق فى نشاط معين ما يمضى هو أو هى لتعليمه لجيرانهم الجدد. وهكذا فى المدينة الدولة أووم،

احضـر او اميكاسـو OWMEKASE وعلم مـهارات التـجـارة، ايكين با EKINE BA مـهـارات الرقص والعـزف على الطبـول للحـفـلات التنكرية وأو كـبـولودو OKPOLODO والسـيـريوبوبو SIRIOPUBO مـهـارات الأنواع مـخـتلفـة من الطقوس الشفائيـة والتطهيرية. وعاجلاً أم آجلاً أصبح الأورو متعبين من الحياة فى المدينة، وكثيرًا لأن القرويين رفضوا الابقاء على محظورات TABOOS معينة كانوا وضعهوها كمهارات ضرورية تخصصوا فيها. وبعد تحذير اهلهم عدة مرات بدون نتيـجة، اختفى الأورو واحدًا وراء الآخر أحياناً كانـوا يختفون واحيـانًا أخرى يطيـرون كالعصافيـر إلى السمـاء. وقبل الذهاب يضع كل منهم التعليمـات أن تتلى الصلوات وتقدم القرابين لهم دائمًا، مقـابل ذلك سيستمـرون فى العناية بالمجتمع من مستوى التيم TEME. بالرغم من أنهم كثيـرًا ما يعهدون بمسئوليـة عبادتهم لسلالة أفراد معينة كانوا تصادقوا معهم أثناء وجودهم الجسدى، وهذه الطقوس لابد من مواصلتها لفائدة الجماعة ككل.

اوو OWU شعب الماء .

بينـمـا كـان الأورو مـعنيين إلى حـد بعيـد بـالابتكار والمحـافظة على المهـارات البشرية، فإن الأوو OWU معنيون بالسيطرة على الطبيعة وخاصة تقلبـاتها التى كانت المهـارات البشرية تعتبر عاجزة عن كبحها. هكذا يتحكمون فى مستوى الماء والأمواج فى الخلجـان وحـركات وأعمـاق قطعـان السمك. ويرتبـط كل اوو ببقـعة خاصـة من الخليج، عـامة ذات حـدود جغـرافية واضحـة، والناس الذين يصطادون فى هذه المنطقة لابد أن يعيروها انتباهًا خاصًا لها إذا أرادوا أن يحققوا نجاحًا.

ومثل الأورو فالأورو الأكثر أهمية يوصفون فى الأساطير الثرية وتروى تلك حياتهم فى مدينة شعب الماء تحت الخلجان الظروف التى قابلوا فيها لأول مرة عابديهم. وكان اتصالاتهم بالرجال مؤقته ومهلهلة. بينما كان أبطال القرية بالصالح العام لمجتمعاتهم البشرية المعينة، فإن شعب الماء لم يكن ملتزما بقوة بصالح جماعات معنية. يستطيع فى الحقيقة أى أحد من أى أصل أن يقترب منه وسيبيعون عطفهم وخدماتهم لأعلى المزايدين. وهذا يجعلهم نافعين على وجه الخصوص فى إرضاء الطموحات الفردية، التى لا يستطيع تقديمها لا أبطال القرية ولا الموتى.

الدوين DUEN الموتى.

هذه هى تيم TEME البشر الذين فروا من أجسادهم عند الموت وتستمر فى الوجود على المستوى الروحى. ويعتقد أنهم يحتفظون بالشخصية والقيم التى كانوا يؤمنون بها فى حياتهم، وللمشاركة فى مجتمع ليس مختلفًا عن الكالاباريين الأحياء. ومثل الأبطال قرى وشعب الماء فالموتى أيضًا يصورون فى أساطير مفصلة نصف أوقات حياتهم فى عالم البشر. ولا يشغل الموتى أنفسهم بالقرى أوالأفراد وإنما بالصالح الجماعى لجماعات السلالات التى ولدوها، وجميع حركات علو وسقوط جماعات السلالات المختلفة فى مجتمع ما تفسر عامة بالإشارة إلى الموتى.

وستضح من هذه الخلاصات أن أبطال القرية وشعب الماء والموتى مكملة بعضها بعض بالنسبة للسياقات

التى تتعلق بها قواهم. وأبطال القرية وشعب الماء يكملون بعضهم البعض فى تأثيرهم الخاص على المهارات البشرية والتغيير البيئى ومعا عندئذ، تقدم هذه المجموعات الثلاث وسائل الإيضاح والتحكم فى كل موقف فى العالم المائى. كنظام للإيضاح، فهم متمتعون باكتفاء ذاتى كنظام يتكون من حكام ARBITES للشكل والعملية. فى الحقيقة أنهم يشكلون بديلاً كاملاً له والملفت للنظر أكثر، مع ذلك، هو الأسلوب المتناقض كلية للفكر الذى يكمن خلفه. فى مكان الصرامة التى لاوجه لها لتامونو وسو فى ادوراهما المتوعة، نجد نظامًا يتخلله إحساس قوى بالشخصية. لماذا، ربما نسأل، هذه الثنائية لطرق الإيضاح؟ ولماذا التناقض فى أساليب الفكر المدعمة لها؟

تأتى الإجابة على السؤال الأول بسهولة للعقل. ففى رؤية الكالاباريون للعالم، هناك طرق معنية للابتهال والقرابين تجرى يعتقد أنها تجلب الاستجابة الاتوماتيكية من الآلهة. ومن الواضح أن توقع مثل هذه الاستجابة دعامة أساسية فى راحة بال الرجال فى عالم صعب ومتوعد: والفشل المحتوم للتضرع والقربان تهديد معقد يستدعى حل ما، مهما كان نابعًا من الرغبة. وإحدى الطرق للتغلب على هذا هو إلقاء اللوم للفشل على الأخطاء فى سلسلة متعاقبة شديدة التعقيد من الشعائر: يمكن عندئذ أن يكون هناك متسع للأمل فى شكل أداء مصحح. ومثل هذا الاستنتاج مميز جدًا للديانة الهندية نافا هو العالم الجديد NEW WORLD التى طقوسها عمومًا معقدة بحيث إن إمكانيات الخطأ لا تنتهى. وفى كالابارى وديانات إفريقية أخرى، فإن تعقيد التفاصيل فى طرق التضرع والقربان ليست كبيرة بما يكفى لإعطاء مجال مسيح لهذا الاتجاه فى التفكير

وبدلا من هذا، عن طريق التسليم بأن أكثر من نظام للآلهة متورط احتمالا فى أى موقف راهن، تمكن الكالاباريون من مواجهة وتفسير الفشل فى العبادة بمعرفة أنهم ربما كانوا يوجهون أنفسهم للشخص الخطأ. من هو فى الحقيقة الشخص الصحيح، على أية حال، يمكن أن يكون أى عراف مخطىء أو محتال فى أن يأمل أن "يرى خبيرًا آخر بوضوح أكثر" وبذلك يجعل المرء على إتصال بالإله المعنى فعلاً.

بالرغم من أن هذا يجعل ازدواجية الأنظمة التعليلية فى الفكر الدينى الكالابارى أكثر قابلية للفهم، فهى لا تخبرنا لماذا النظامان المستقلان، للذان ذكر فى بايجاز أعلاه ينبغى أن يختلفا كثيرًا هكذا فى أسلوب التفكير الذى يكمن وراءهما.وهنا ربما ينبغى أن نتذكر الحقيقة البهية أن الآلهة فى أى مجتمع يتورطون تحت وطأة تنوع الرغبات والاهتمامات الإنسانية، لأن الاهتمامات المختلفة ربما تدفع الآلهة إلى أشكال متعارضة.

ينشط كل من نظامى الآلهة الكالاباريين فى أفكار الناس عن طريق الرغبة لتفسير موقف ما كبداية للتحكم فيه ولكن فى المجتمعات الكالابارية مثلما فى الأماكن الأخرى، لدى بعض الناس على الأقل اهتمام بشرح العالم وهذا مستقل تمامًا عن انشغالهم بالتحكم فيه. وأى أحد عاش فى قرية إفريقية يعرف أن بها العديد من المتعالمين مثلما فى القرية الإنجليزية. الآن ما يهم مثل هؤلاء الناس هو الإتقان، البساطة والاقتصاد فى الشرح - كل شىء يحدث فى العالم ينبغى أن يكون قابلاً للاستنتاج من بعض المسلمات ذات العمومية الكبيرة. ونظام حكام الشكل والعملية - الإله التى بلا وجه للديانة الكالابارية - هى إجابة كاملة لاحتياجاتهم.

من الناحية الأخرى، ينشأ ضغط من نوع مختلف جدًا من الرغبة فى المشاركة فى مجتمع أكبر من البشر. وهذا الشىء ضعيف فى بعض الثقافات وقوى فى ثقافات أخرى. أنظر إلى حضارة مثل حضارة Nupe ينوب حيث يُعامل الآلهة بطريقة متسقة كآلات محضة للتحكم البيئى وليس أبدًا كأشخاص فى أى معنى كامل للكلمة فى كالابارى حيث العكس صحيح، هناك ضغط كبير للتوسع فى وصف الآلهه كأشخاص فى كامل كسوتهم من عواطف وتحيزات، كشخصيات حقيقية.

والرغبة فى تطوير الآلهة كأشخاص مكتملين لابد أن تتعارض مع الرغبة فى دقة وبساطة التوضيح ومع ذلك فقبول التعايش بين نظامى الآلهة المشكلين فى أسلوبين متناقضين كلية، تمكن الكالاباريين من إطلاق العنان لكلا النوعين من الاهتمام.

وهذا الانقسام الأساسى فى فحوى الفكر الدينى الكالابارى جعل الاختلاف فى الموقف من الآلهة من النظامين الكبيرين واضحًا وخاصة أنه يبين لماذا تطور نوع المسرحة الشعائرية التى هى الموضوع الأساسى فى هذا المقال فقط لثانى هذان النظامان.

فمن ناحية، مع تامونو وسو Tamuno and So الإلهان بلا وجوه، نجد اتصالاً من نوع مقيد وقاحل نوعًا ما. تتعالى الإبتهالات وتقدم القرابين وينتهى الأمر سوى انتظار النتائج ولكن مع أبطال القرية وشعب الماء والموتى، يصبح الموقف

منهم أكثر تعقيدًا، أكثر ثراء فى المشاعر التى تنهل منها وعندما يقترب وقت الشعائر، يتغنى كورس (من النساء عمومًا) بمديح الآلهة فى أغنيات تشير دائمًا إلى شخصياتهم، وانجازاتهم. وبعد ذلك، بعد الابتهالات والقرابين، يتبع ذلك الجزء الأشهر فى الطقوس الدينية الكالاباريه. ويتضمن هذا مسرحية DRAMATIZATION وجود الآلهة بممثلين من البشر يمرون بسلسلة متعاقبة من السلوك بطريقة أو بأخرى زصور شخصياتهم وصفاتهم - إجراء يراه الكالاباريون أنه يحضر الآلهة كضيوف إلى القرية. وخلال مثل هذه المسرحة، يتفاعلون كأن الآلهة ضيوف بشر من نوع ممجد وواجب تحيتهم وتسليتهم: وفى مثل هذه المناسبات كثيرًا ما يتحدث الكالاباريون عن ناس تلعب مع آلهتهم.

ليس من الصعب أن ترى لماذا مثل هذه الدراما محدده بنظام أو اثنين من الآلهة فحكام الشكل والعملية FORM AND PROCESS تامونو وسو لا يعرفون بنوع الصفات التى يمكن أداؤها بأيًا من الطرق التى سنصفها باختصار من الناحية الأخرى، فإن الشخصيات الملموسة لأبطال القرية وشعب الماء والموتى تنادي من أجل تقديمها مسرحيًا.

هناك ثلاث طرق مختلفة يعتقد فيها أن الممثلين يحضرون الآلهة إلى القرية. أولاً هناك التمثيل الصامت البسيط الذى يؤدى فيه رجلاً أو امرأة السلوك الذى يوضح شخصية إله أو يمثل حدثًا فى حياة الإله. وربما هذا الأسلوب الأقل استخدامًا، وعادة ما يكون مساعدًا للنوعين الآخرين. وبعد ذلك هناك الحفل الذى يرتدى فيه الأقنعة وفى هذا يقلد الإنسان بالحركة شخصية وصفات إله، فقط الآن مغطى بالملابس والقناع، والذى يرمز أيضًا للإله. وأخيرًا هناك التملك

(التلبس) حيث يزعم أن الإله يأتى فى رأس الرجل ويحل محل *التيم* فى السيطرة على جسده.

والثلاثة أنواع من السلوك ترتبط ارتباطًا وثيقًا فى الفكر الكالاباري، فهم جميعًا بالمثل يجعلون الآلهة فى اتصال بالناس. وكيف يمكن أن يكون هذا غير واضح فى الحال للغريب OUTSIDER: فبالرغم من أنه واضح فى أى معنى يسبب التلبس أو التملك إحضار الإله إلى المجتمع تحتاج أن تعرف المزيد عن مقدمات الكالاباريين المنطقية قبل أن نرى كيف أن التمثيل الصامت وارتداء الأقنعة يمكن أن يعتقد أن له نفس التأثير.

والفكرة الأساسية هنا تتلخص فى الحكمة " مع أسمائهم تبقى الآلهة وتأتى" وكلمة "أسماء" فى هذا السياق تدل على أى كلمة أو شىء أوفعل يمكن أن يرمز للإله - اما اسمه بالمعنى الحرفى أو تمثال أو قناع وغطاء رأسه، أو سلسلة من الأحداث عن طريقها يمثل إنسان. ومن أجل كل هذا، يكفى حقيقة وجودهم أو حدوثهم فى مكان ما لتأمين وجود الإله الذى يشيرون له. وسواء نطق المرء اسم الإله ثلاث مرات أو يدق على طبلة ثلاث مرات أو يضع تمثال جديد، أو ينقى تمثال قديم، يضع قناع أو يؤدى صفات سلوكية للإله، فهو يفعل شىء يجعله اوتوماتيكيًا قريبًا لأنه رمزه. هذا هو السبب أن التمثيل الصامت والقناع هما مجرد وسيلة مؤثرة لإحضار الآلهه إلى الجماعة حيث يؤدون، تمامًا مثل تأثير "التملك" possession وباللعب مع من يمثله فإن القرويين يلعبون مع الإله نفسه ليس أقل تأكيًاد مما يفعلون مع الإله نفسه عندما يواجهون وسيط متلبس possessed.

وبسبب التشابه الوثيق فى المعنى للكلاباريين، ليس مثيرًا للدهشة أن تجد أن هذه الطرق الثلاث لفرض وجود الآلهة متساويات ثقافية واضحة opparent cultural equivalents . هكذا فالشعائر لزعيم أبطال القرية ربما يتضمن التلبس المستحث فى قرية والتمثيل الصامت وارتداء القناع فى القرية المجاورة. من ناحية ثانية، ربما فجأة أحد الأشخاص الذين يؤدون لتمثيلاً الصامتًا أو مرتدون للأقنعة يصيبه المس ويتلبسه الآله الذين كان يشخصه للتو. فى هذا النظام من الفكر تكون المسافة قصيرة بين الوجود القريب الذى يحدثه التمثيل الصامت أو القناع للإله وبين التلبس الفعلى به.

لابد أن نصف الآن بمزيد من التفاصيل النماذج المتنوعة للمسرحة.

الميم (التمثيل الصامت) .

توجد هذه الطريقة، الأبسط بين الثلاثة أشكال لمسرحة الالهة عامة كوسيلة مساعدة فى الشعائر حيث يستحضر الإله الرئيسى للحياة عن طريق ارتداء القناع أو التلبس. ومع ذلك، هناك مناسبات متنوعة تستخدم فيها. بمفردها لتحدث تأثيرًا كبيرًا.

واللافت جدًا للنظر الاحتفال بمجىء "الموتى خارج البيوت DEAD WITHOUT HOUSES" الشىء الذى كان يحدث فى السابق فى عدة جماعات كالابارية، إما قبل أو بعد الطقوس لمؤسسى الجماعات السلالية المتنوعة للقرية. فتعتمد الهيبة PRESTIGE والرضا CONTEMENT فى عالم الموتى على جماعة المرء السلالية فى أرض الأحياء: الموتى خارج البيوت منسيون ومهملون

فى هذا العالم لأن ليست لهم سلالة، لذلك يفترض أن يكونوا أكثر السكان ازدراء ومرارة فى العالم الآخر. لذلك لابد من ترفيههم بصورة جماعية، خشية أنهم فى غضبهم يفسدون الاحتفالات برفاقهم المفضلين أكثر. وتشخيص الموتى خارج البيوت يخطط له أعضاء جمعية الـ EKINE، وهى هيئة سأذكرها بتوسع أكبر عند التحدث عن القناع.

بعد أن يعلن منادى القرية مجىء الموتى عند الغروب، تطهى النساء وجبة المساء وتغلقن على أنفسهن وأطفالهن بيوتهن لفترة الليل. بعد ذلك يتجمع أعضاء الإيكاين بهدوء فى ميدان الرقص ويوزع أحد الأفراد الكبار الباقى على أجزاء من القرية، واحدًا وراء الآخر حيث يبدءون ينادون ويجيبون فى صوت أنفى غريب للموتى. ينحنحون حناجرهم ويمسكون أنوفهم، يطلقون صيحات متقطعة متبرمة خشنة. وبالتدريج يصبحون أكثر التحامًا، ويتفقون فى اللازمة "نحن الذين نصيح بأصوات دامعة، نحن جوعى". وبعد برهة يظهر الممثلون من زواياهم المختلفة يذهبون من بيت لبيت يطلبون الطعام والشراب من أصحاب البيوت ترد النساء بنعاس وتنهض من حصيرهن لأخذ طبق عن الحساء أو زجاجة چن (شراب مسكر) ادخر لهذا الطارىء وعندما يأتين للباب بقرابينهن يعدو أعضاء الايكاين Ekine بعيد عن منأى البصر حتى يذهبن لفراشهن ثانية وبعد ذلك يستولون بمرح على الأشياء التى أُخرجت لهم ويرددون بركاتهم الأنفية على ربة البيت بالصحة والإنجاب والزوج القوى المحب. وعندما تكتمل جولة القرية، يأخذون ثمارها لبيت أحد أعضائهم ويأكلونها بقدر كبير من الضحك على نفور النساء من القيام من فراشهن من أجلهم، وبعض المناقشات الساخنة عن كيف يتصرفون مع النساء الغريبات أو الأطفال الذين تحدوا خطرهم للتجول.

فى كل هذا، ضحايا التمثيل الصامت يعرفون السر تمامًا مثل المؤدين. لا امـرأه وقليل من الأطفـال الذين يقـدرون على الكلام تحت اى وهم أن زائريهم ليسوا بشـرًا - ولاهم يفتـرض أن يكونوا كـذلك. ومع ذلك عندمـا يؤمـرون أن ينهضوا من حصيرهـن ويخـرجن الطعام، يفعلن ذلك بإذعان لا يظهـرنه أبدًا فى مناسبات أخرى عندما يعتبرون أنفسهن مستقلات فعلاً من قبل الرجال وموقفهن يعطى معنى فقط عندما يتذكر المرء المبدأ أن "الألهه تبقى وتأتى مع أسمائهم" لأن التمثيل الصامت هنا شكل من "الاسم" للموت خارج البيوت ويفرض أداؤها وجـودهم. بمعنى أن الموتى "مع" المـمثلين، يعطون الطعـام للأرواح، الذين ربما يكونوا نافـعين. هذا أيضًـا هو السبب أن النسـاء لابد أن يمنعـوا أنفسـهن من مواجهة الممثلين البشر. لأنهن من ناحية سيكونوا أيضًا فى مواجهة الآلهة، وربما يكون الاحتكاك منطويًا على خطر كبير يمكن أن يتضمن شخصيات شريرة.

حفل الأقنعة (المسخرة) .

أبطال القرية وشعب الماء والموتى جميعهم يُمثلون بواسطة القناع، ولكن اولئك الذين يعـاملون أكثـر بهذه الطريقـة هم شعب الماء. والسبب فى هذا مفـقـود فى التاريخ المسجل، لذلك لا يجب أن نضيع الوقت فى تخمين هذا. ومع ذلك سوف نأخذ قناع شعب الماء كممثل لهذا الأسلوب عمومًا.

فى كل قـرية كالاباريه كانت مسئوليـه حفلات ارتداء الأقنعة يعهـد بها إلى الإيكاين EKINE، الجـمـعيـة التى تضم معظم الأعضـاء البـالغين من المجـتمع

وتسمى على اسم المعبودة البطلة التى يفترض أنها اطلعت على سر رقصهم من قبل شعب الماء نفسه. الدخول على هذه الجمعية يحصل عليه المرء بالعثور على عضوًا ينبهر بقدراته على الرقص والذى سيرعاه أمام رفاقه. لابد من دفع مبلغ صغير وسبعة زجاجات من چن النخيل عندئذ. وستؤخذ إحدى هذه الزجاجات لكاهن إكاين با EKINE BA، الذى يستحضرها بإسم العضو الجديد. فيطلب منها أن تحمى ابنها وتعطيه القوة "ليلعب لعبتها" وبعد ذلك يصب كويًا من الچن (مسكر قوى) ويلطخ بالكاولين Kaolin (صلصال) على جبهة المرشح. ويدل هذا الرمز على الانضمام للآلهة الدخول فى الجمعية. وأخيرًا، يصاحب الأعضاء الآخرون العضو الجديد إلى منزله، حيث ينبغى أن يستضيفهم.

فى قرى الصيد الصغيرة عامة ينشغل الإيكاين بارتداء ثلاثين أو خمسين من شعب الماء الأقنعة، بينما فى المدينة الدولة CITY - STATE أووم العدد ربما أعلى قليلاً. اليوم تختلف قائمة أقنعة شعب الماء فقط قليلا من قرية لقرية، بالرغم من أن فى معظم الحالات تُذكر قرية واحدة كمصدر لمسرحية معينة. ويبدو أن السبب فى هذا أن اللاعبين لمسرحية معينة. ويبدو أن السبب فى هذا أن اللاعبين البارزين فى كل قرية دائمًا يطوفون مجتمعات أخرى لعروض جديدة يستطيعون بها التألق على منافسيهم: وبعد أن يشترى اللاعب حقوق العبادة CULT - SIGHTS لمثل هذا الأوو OWU الجديد من حفلات ارتداء الأقنعة السابقة، فإن جماعته يمكنها أن تضيفها لقائمة شعب الماء التى يتولى العناية بها الإكاين الخاص بها.

كل من شعب الماء الذى يتولى الأكاين العناية به له احتفالاته الخاصة به التى فيها الأعضاء يضيفونه. والدورة الكاملة للاحتفالات تتكشف بترتيب ثابت لابد أن تحفظ بطريقة صارمة. وهى عادة تفتتح بعد اكتمال الاحتفالات الدورية على شرف أبطال القرية والموتى، وشخصية شعب الماء كأسياد الخليج بدلاً من القرية توضح بطريقة درامية بطبيعة الشعائر الافتتاحية. وعندما يكون الوقت مواتيا، يخرج أعضاءالإيكاين زورقًا كبيرًا ويذهبون به لمكان لبعض المسافة بعيدًا فى الخلجان المفتوحة المعروفة كشاطىء للشعب المائى. وهنا يقدمون ماعزًا لشعب الماء، يستجدونهم ليأتوا من خلجانهم المختلفة حيث أن حفلتهم توشك أن تبدأ وبعد أن يركبوا القارب ثانية، يعودون إلى القرية وهم يغنون أغنيات الكينية EKINE، ويعتقد أن شعب الماء يعود فى صورة تيم TEME معهم. وبعد ذلك بيوم أو اثنين يغطى كلبا لمعبودتهم التى ترعاهم من قبل كاهنها. ثم فى الليل تخفض الطبلة IKINIKO وهى الآله الموسيقية المفضلة لديها على جنبها وفى اليوم التالى تخرج المجموعة الأولى من مرتدى الأقنعة للرقص على قرع الطبلة.

وكل واحد من شعب الماء الذى يعنى به الايكاين يرتدى القناع ويضيفونه تباعًا (الفترة الزمنية بين احتفال وآخر يتراوح ما بين أربعة أيام لبضعة شهور). وبعد ذلك عندما تكتمل الدورة كلها يخرج مناديًا ذات صباح وينادى على شعب الماء الذين احتفلوا ليتجمعوا فى مكان الرقص، وذلك لأن موسمهم انتهى. وسرعان بعد ذلك ما يخرج لاعبًا من كل حفلة ارتداء الأقنعة إلى الميدان الرئيسى والآن يرقص جميع مرتدو الأقنعة معًا بدلاً من كل مرة كما سبق. وتعرف هذه الاحتفالية بـ اوو ارو سون – Owu Aro Sun ملىء الزورق بشعب الماء وفى

النهاية تنزل جماعة المتنكرين جميعهم إلى الشاطىء الخاص المعروف بـ Owuswra مكان راحة شعب الماء، وحيث إنهم محجوبون عن مرأى النساء يخلعون اقنعتهم وبعد ذلك يغطسون أنفسهم فى الماء - حركة رمزية يقصد بها إسراع الأوو ثانية لبيوتهم فى الخلجان اكتملت "اوو ارو سون ويعدو الراقصون ثانية لبيوتهم. وتنزل ذلك الماء الطبلة إيكيركو Ikiriko إلى بئر القرية وينتهى موسم شعب الماء حتى الدورة التالية من الاحتفالات لأبطال القرية والموتى.

وفى معظم المجتمعات الكالابارية تبدو الدورة باحتفالات لثلاثة أو أربعة من شعب الماء والذين أقنعتهم ملكها الجماعة و ينتجها الايكاين ككل. ويتبع هذا سلسلة متوالية من الاحتفالات لهؤلاء الذين أقنعتهم ملك لسلالة خاصة. وأسلاف الآخرين إما كانوا أول من قابل الإله المعنى أو من اشتروا الحقوق لآدائه من جماعة مجاورة فى الماضى البعيد (بالرغم من أن طقوس الأوو هذه تنظم إما على الساسى كومبونى أو سلاسات ومثل هذه الطقوس يمكن أن تنقل من جماعة لآخرى بطريقة لاتُرى أبدًا فى حالة الموتى وأبطال القرية. وأكثر الارتباطات صرامة المتضمنه فى تعريفات هاتين الفئتين من الإله يمنع أى نوع من التحويل من مجموعة لأخرى والاحتفال الأخير للدورة حفل ارتداء أقنعة جماعية عامة - غالبًا لأقوى اوو معروف فى القرية. وقبل السلام البريطانى PAX BRITANNICA يبدو أن الدورة الكاملة نادرًا ما استعرقت عامًا كاملاً، بالرغم من أن الآن لأسباب متنوعة ربما تستغرق أعوامًا كثيرة لتكتمل.

ويأتى الاحتفال الخاص بأى أوو مصاحبًا بقدر كبير من النشاط بالنسبة لهؤلاء الذين عليهم حياكة الأقمشة وزخرفة أغطية الرأس الخشبية التى تغطى

الراقص كرموز للإله وفى الليل قبل أن يخرج مرتدو القناع للرقص فإن هؤلاء المسئولين عن الطقوس يتجمعون فى الموضع المقدس حيث تكون أغطية الرأس معدة للعرض. ويُقتل ديكا أو أحيانًا ماعزًا للاوو أمام غطاء رأسه، وهم يرددون صلاة تطلب أن التدنيس من هؤلاء الذين تناولوه سوف يزيله دماء الحيوان، وحتى يحفظ الأوو الراقص من أى حوادث وحتى يحل السلام والرخاء والذرية لأصحاب تلك الديانة. وكثيرًا ما كان موكب طويل، معظمهم من النساء، رتل يدخل ورتل يخرج من الموضع المقدس. كل منهم تضع بعض القطع النقدية أمام غطاء الرأس وهى ترجو أن يبعد الأوو Owu المرض عن أبنائها ويحمى طفلاً لم يولد بعد فى الرحم. ويخرج الرجال فى الجماعة المعنية چن النخيل وبينما تسخنهم الروح يبدأون انشاد أغنيات مدح الأوو. وحتى لو أن طقوس العبادة ملك لجماعة سلالية واحدة، فإن أعضاء الايكاين يأتون لزيارة الموضع المقدس وتزداد الضوضاء وأحيانًا يظل الجمع يغنون طوال الليل حتى الصباح، والشعور بالنشاط مستحوذ عليهم وهم يرحبون بشعب الماء.

وقبل الفجر بقليل، ينادى الطبال الايكاين مرتدى الأقنعة إلى ساحة الرقص. ويحتشد المعاونون الرجال إلى الضريح، بحياكة وربط الراقصين بالأقمشة الكثير التى لابد أن يثقلوا بها. وبينما يختفى كل منهم فى الأقمشة، يسقط فى صمت قلق بسبب المشهد المرهق القادم، فيعطيه معاون متنبه ويقظ كوب لشجاعته، وحيث يعرف الأوو بأنه قوى، يضاف لتوقع الانهاك الجسدى توقع الوجود القريب للروح، الذى يغضب لسهولة إذا وقع أى خطأ.. حتى اذا تجنب الراقص أى خطأ، ربما يصبح ملبوسًا بالروح نتيجه لبراعته، وهذا أيضًا شىء مخيف والرقص فى

حفل ارتداء أقنعة عمل رجل يتمتع بتيم قوى ورقصة بطريقة ناجحة احد أكثر الإنجازات التى تلقى الاعجاب فى المجتمع.

أخيرًا الأقمشة تم حياكتها وأعدت أغطية الرأس ومع صيحات المدح يظهر الأوو! ويأخذ تابعه الراقص إلى الميدان. وبينما يغادر الموكب المكان المقدس، يصب عجوز من عائلة الراقص مقدارًا صغيرًا من الشراب للسلف الذى كان أول من أدخل الطقوس وأخبره، طفلك هذا سيخرج للحقل ويقول له "هذا طفلك سيخرج للحقل بإسمك، أعط له أُذن حادة وأرجل سريعة ولا تدع شىء يضره فى الرقص".

قبل الذهاب إلى الحقل، لابد إن يذهب مرتدى القناع أولاً إلى الشجرة حيث مزار Ekina Ba ، راعية الحفلة التنكرية وبجوار الشجرة ينتظر كاهنها الذى يعطى له زجاجة صغيرة من چن النخيل. وبهذا يستحضر الكاهن الإلهة: إكاين با، ايكاين با. إيكاين با! هذا ما قلته، أن فى أى وقت سوف يقدم الراقصون اوو Owu، وكل واحد منهم سيؤدى الأوو Owu ينبغى أن يأتى امامك ليعطيك شرابًا إذا ما كان دنسته نساء أو شىء آخر. هذا هو كاريبو Karibo: نرجو أن تفتح أذنيه ليفهم معنى الطبول، وتفتح عينيه ليرى كل شىء يمكن أن يأتى أمامه، أعطه القوة ليرقص الأوو دع ساقيه ويديه رشيقة.

بعد الابتهال يصب الكاهن شراب من الچن أمام المزار. وبحذر يفتح مرتدى القناع وجهه ويميل الكاهن كوبًا من الچن فى حلقة الجاف. وبعد ذلك ينحنى، يغمس أصابعه فى الأرض المبتلة بالشراب ويلطخها على جبهة وصدر مرتدى

القناع. وبينما يضع الطين يهدىء الرقص ويقول له إنه مع هذا يزداد قوة ولا ينبغى أن يخاف شيئًا. الآن، مع ذهاب كل الدنس عنه، يخطو المرتدى القناع إلى الحقل بينما قارع الطبل ينادى اسم الإله. وبالخارج فى الوسط، بينما كل العيون فى القرية عليه يصبح قلب الراقص مفعمًا. وبينما يبدأ يرقص تأتى صيحات مبتهجة من شعب الماء لتحيته من كل الأنحاء وبالرغم أنه على نحو متعمد يعترف بالفرق بينه وبين الإله الذى يرتدى قناعه أنها كل حركة له تفرض وجود الإله معه فى ساحة الرقص. ليس صعب على التيه أن يطمس حدود هويته قليلاً ولا يمضى وقت طويل قبل أن يعطى ادراكه اليومى مكانه لشىء غريب تمامًا عليه.

يجعل تنوع الأداء التى يقوم بها المرتدون للأقنعة يرقصون لتمثيل شعب الماء، هو تلخيص لخواصهم صعب للغاية فى أحد الأطراف لدينا تصوير جرافيكى (حى). هناك لاجبو Igbo، المخادع الفاسق الذى يسعى للاستمتاع بالوقت الذى لا يستطيع مقاومة استخدام كل موارد الاسرة المالية فى شراء رضى امرأة عندما يرسله والده أعلى النهر لشراء اليام. فى حفل ارتداء الأقنعة باستمرار يترنح فى آداء الرقص الجاد ويندفع فى سبيل تقدم فاسق نحو فتاة جميلة من بين الجمهور. وهناك النجبولا Ngbula، دكتور الماء الاصم الدميم الذى لديه جنون العظمة، والذى يحملق قناعه فى الناس وكأنه ليقرأ شفاهم. وبعد ذلك يندفع بطريقة وحشية نحوهم لأنه يعتقد أن لابد أنهم يهينوه فى نقيصته وهناك الايجونى Igoni، العجوز الراثية لذاتها التى تعد متاعبها الخاصة غير كافية والتى لذلك تتبنى أحزان الآخرين لتطفىء عطشها للبؤس: وفى القناع تتجول بحزن بالتبادل ترثى أحزانها وأحزان أعضاء الجمهور.

والمضمون المشترك الآخر للقناع ليس تلخيصًا لشخصية بقدر ما هو حدث مباشر من حياة الأوو Owu. وهكذا فى جزء من مسرحية نجبولا كما أديت كتاينما Teinma هناك سلسلة من الاسكتشات للأحداث الدرامية فى تاريخه. وبين هذه النزاع بين نجبولا وصائدات السمك Fisherwoman من ديچيما Degema، اللائى بالخطأ أقمن سياح صيدهن فى المجال الخاص لنجبولا، وبعد ذلك هناك الصعود إلى سفينة الملك أماكوروالذى يقوم به نجبولا حيث أن الملك كان يعبر نهر نيو كالابار. فى مسرحية Agiri اجيرى فى قرية بايل Bile هناك نزاع بين اجيرى وسابو Sabo شقيق صديقة اجيرى داتا Data الذى يحاول دون أن ينجح منعها من الزواج بسبب طبيعة اجيرى القاسية. وفى مثل هذه الأحداث فالروح كوميدية فى أوقات كثيرة مثلما هى جادة. وأحيانًا مثلما مع اجيرى فإن الأوو الذى يضيفوه هو بطل الضحك، وأحيانًا مثلما مع اجونى يكون هدف الضحك، وبالرغم من أنه عمومًا الأوو لا يفلتون من بعض الملاحظات الساخرة. ولكن هذه مناسبات فرح لكل من الإله والجمهور ويبدو الإله أنه يتسامح مع منحك مضيفيه.

وهناك عنصر آخر، كثيرًا ما يكون العنصر الذى يتيح ارتفاعات الذروة فى هذه الزيارات لشعب الماء، هى لعبة مخاطرة مع شباب القرية. وبينما يتنافس الشباب فى الزحف بالقرب بقدر الامكان من الشخص الخطر. وتأتى إلى الدرجة الأكثر إثارة فى مسرحية إجيرى فى بايل، حيث مرتدى القناع بالتبادل يضرب بسكين ويلقى عصى ثقيلة فى وابل طويل - وتظل الزخيرة متوفرة لديه بحاشية من المرافقين يحملون حزم من العصى.

ويميل احتفال ارتداء الأقنعة الكالاباري المعتاد إلى تناوب مثل هذه النوبات ذات الجهد العالي التي فيها يُظهر شعب الماء أنفسهم كأقوياء ومتحجري القلب مع سلسله متعاقبة مرحة تتضمن أحداث مضحكة واسكتشات مسرحية. وغالبًا ما يهيمن الأوو الرئيسي في المراحل ذات الجهد العالي، كما يحدث في المسرحية الأجيري، بينما يظهر اتباعه ومرافقوه من أجل الفترة الفاصلة وهذا التفجير لذروات climaxes متعاقبة من التوتر مع سلسلة من الفترات الفاصلة المسترخية كنمط مفضل في الشعائر الكالاباربة.

ربما أكثر تطور لافت للنظر في حفل ارتداء الأقنعة هو ذلك الذي يستفيد من العادة أن أي إله أو ممثله البشري لابد أن يحيي الآلهة الأخرى دائمًا عندما ينادي أسماءهم على الطبلة. لابد أن يفعل ذلك بالإشارة إلى إما مزاره المناسب أو في اتجاه مسكن الإله. وفي بعض الحفلات لارتداء الأقنعة تطور هذا إلى مسابقة في الرد الصحيح لنداءات الطبول - خاصة مثلما ربما يتوقع المرء في المدينة الدولة اووم. في هذا النوع من الأداء، يقدم عديد من الجماعات السلالية للبيوت الأشخاص المرتدون الأقنعة لديهم في وقت واحد وهؤلاء يمتحن كفائتهم كل منهم على حدة. والميدان الرئيسي للجماعة محاط عامة بثلاثين مزارًا أو أكثر لأبطال القرية بينما يبقى آخرون بعيدين عن مرأى العين وكلما يخرج كل راقص يتفادى الطبال تلك المزارات بنداءاته حتى ينهي المجموعة كلها. يزداد التوتر بينما الراقص ينادي بنجاح مزارًا بعد الآخر. وعندما ينادي على المزار الأخير يحدث هياج شديد ويندفع به عائدون إلى بيته بخلع الأقمشة من عليه قبل أن يعاني من ضربة حر ولكن ايا كانت هيبته نتيجة لهذا الأداء، فإن العار لو كان فشل سيكون

أكبـر وسبب هـذا هو أن حفل ارتـداء الأقنعة ليس فقط تمثيـلا لأوو خـاص، وإنما هو رمز للسلف الذى أدخله، رمز بالفعل لجميع أسلاف الراقصين الذى أدوا ذلك قبله. وهـذا الارتباط بالأسـلاف يتضح بصورة قوية للأحجبة التذكارية التى تصنع للموتى فى المقـام الأول فى أووم. وفى هذه يُميـز الشـخص ويعـرِّف ليس بصـورته وإنما بنسخة مصغـرة من غطاء الرأس القناع الذى أدخله السلف المعنّى أو رقصة بطريقـة بارزة. وفى ثقافة تؤمن بالبـراعة فى حفل ارتداء الأقنعـة وحيث شجاعة الرجل مع الأوو الخاص هى واحد من أهم الصفات، وهـذه الأهمية الثانوية بالكاد تثير الدهشـة لأن بالنسبـة للراقص يعنى أن خطأً كبيـرًا سيصل إلى «تشـويه اسم الأسلاف» ليس: فقط يعنى هذا الخزى العام لجمـاعة الراقص السلالية بأكملها. بل أسـوأ من هذا أنهـا تضع هـذه المجـمـوعـة فى خطـر الغـضب السلفى. وليس مـسـتـغـربًا عندئذ أن الخطأ فى هذه العـروض يكون مـخـزيًا هكذا ولكن درجـة المخـاطـرة نفسـهـا تخلق مـجـرد نوع من جهـد عـالى تجذب الكالابـاريين وبلاشك تضيف لسحرهم بمسابقات الرد على الطبول هذه.

فى كثيـر من الدرامـا الشـعـائرية فى هذه الثـقـافة تمتـزج الديانة والتـرفيـه بطريقـة مـعـقـدة. يلعب الرجـال مع الآلهـة. وفى بعض هذه التطورات فى حـفل ارتداء اقنعـة الأوو، يبـدو التـرفـيـه مع ذلك أنه تحـرر من الدين. لم تعـد دوافع الراقصين والجمهور فى سباقات الرد على الطبول تتركز على الإنشغال بالآلهه، وكانت دوافع زعماء الأوو فى القرن التاسع عشر، الذين مشطوا الدلتا الشرقية من أجل مسرحيات جديدة لتدمير منافسيهم، أقل حتى. حقًا أن معظم العروض المتضمنه يسبقها الصلاة والقرابين للآلهة الممثلين. ولكن فى بعض الحالات تبدو

هذه أنها أصبحت أكثر بقليل من الإجراءت الوقائية لضمان أن لا حوادث ستضر بالمسرحية. وبالرغم من أن هذا ينطبق فقط على بعض احتفالات ارتداء الأقنعة الأوو Owu وفى المقام الأول على المجتمع الووم، هناك قليل من الشك أن الشكل الدرامى العلمانى بدأ يظهر من الممارسة الدينية وإلى أى حد كان سيذهب هذا التطور إذا لم تكن الثقافة تلقت ارتجاجات عنيفه، للأسف لم نعرف أبدًا.

بالرغم من أن بمجرد ثقل إعداد حفلات ارتداء الأقنعة من أجل شعب الماء تميل إلى التفوق على الحفلات التى من أجل الآلهة الأخرى. وبعض هذه ذات أهمية كبيرة. ربما المثل اللافت للنظر أكثر هنا هو الذى اندثر منذ عقدين أو ثلاثة فى الماضى. ومع ذلك، بما أن لدى تقارير للتحقق من رجلين أو ثلاثة متقدمين فى العمر الذى شاهدوا ذلك فى شبابهم، ويبدو أن ملخص العرض يستحق أن نذكره.

والاحتفال الذى نتحدث عنه أقيم للأوبو Opu، رئيس أبطال القرية فى القرية الكبيرة Ke كى. وطبيعة الأحداث يعبر عنها فى اسمه - مهرجان السباحة فى الخليج الصغير. وعندما حان وقته تعاونت الجماعة كلها فى إعداد زورق كبير. وعند اكتماله، تم تحديد يوم وفى الليله السابقة، تم تقديم قربان لابو. تضرعًا إليه للعون فيما سيأتى. وفى الصباح التالى سحب الزورق إلى الماء وصعد عليه مرتدى القناع الذى يمثل أوبو. وفى الحال اندفع اثنى عشر من الشباب إلى الماء وامسكوا بحبال طويلة كانت مربوطة بالزورق وبدأوا سحبها عبر الخليج الصغير، وبينما كان الزورق جاريًا قفز كل الأصغر سنًا القادرون على السباحة فى الماء وراءها. وسحب الزورق أولاً عبر الخليج الصغير، ثم بموازاة الشاطىء المقابل،

وطوال هذا الوقت كـان اوبو ســو الذى يمثله مــرتدى القناع فى أعــلاها يصب شراب الجن لشعب الماء فى المنطقة. وفى النهاية عند الوصول إلى مصب الخليج الصغير، توقف الزورق. وتظاهر الذين يسحبون الزورق أنهم غير قادرين على سحبها أكثر من ذلك. وسرى هتياج عبر الناس لأن هذه كانت البقعة التى يهيمن عليها أقوى شعب الماء المحليين- رجل أصم لم يكن سمع أنباء عن المهرجان لذلك رفض عبور الزورق. ولبعض الوقت استمر اوبو سو يستحضره ويصب الشراب ولكن دون جدوى. وفى النهاية عاد كثير من الشباب سابحين إلى القرية وأخذوا مددًا آخر من الجن وعادوا بها إلى الزورق. الآن فى النهاية أحدثت الابتهالات أثرها على الأوو وكان هناك صيحة جامحة من الفرح من القرية كلها بينما الزورق جاري ببطىء مرة ثانية وعاد إلى جانب الماء. فى ذلك المساء قدم كاهن أو سو قربان شكر آخر لرئيس أبطال القرية واختتم المهرجان بثلاثة أيام من الرقص وهذه السلسلة الدرامية، مهما كان المخلص المتوفر لدينا الآن ضئيلاً، فهى ساحرة بوضوح، لأنها تعطى تعبيرًا حى يكاد يكون بيانيًا للأدوار المتممة التى لعبها أبطال القرية وشعب الماء فى صراع الإنسان مع بيئته. ويسعى الإنسان بمساعدة الأبطال لفرص مهاراته على الماء، بينما المتحكمون فى الخلجان الصغيرة يعارضونه باستمرار حتى يقر هو وآلهة قريته اعتمادهم عليهم ويظهرون احترامهم وفقًا لهذا. ولكن ليست هذه القصة كاملة. من الواضح من الذين قدموا لى المعلومات أن هذا، مثل التمثيليات الدرامية الآخرى للآلهة، ضمنت وجودهم شخصيًا. كان اوبو سو نفسه فى الزورق، وكان المرور الآمن وعودة الزورق والسباحين بالرغم من اعتراض شعب الماء مثلا على رغبته فى دعم الناس فى حياتهم على الخلجان الصغيرة أثناء العام القادم. ولو وقعت

حادثة للزورق أو، كما حدث بالفعل من وقت لآخر، أن فشل سباح في أن يعود، كان الآله قد أخفق فى ممارسة نفوذه على القوى المعارضة له وكانت هذه علامة على غضبه. فى مثل هذه الحالة يستشار العرافون عن الأخطاء البشرية التى كانت مسئولة عن هذا والخطوات التى يجب أن تتخذ لتصحيحها قبل أن يمكن للقرويين الاعتماد على مزيد من العون من اويو سو.

وهنا، علاوة على ذلك، نرى زاوية أخرى للدراما الشعائرية - واستخدامها كوسيلة لجعل الآلهه تظهر أيديها للبشر. وهذا العنصر التنبؤى أكثر أهمية حتى فى حالة التملك (التلبس)، آخر الأشكال الثلاثة للمسرحة.

التلبس *Possession* .

بينما التقليد وارتداء الأقنعة أحدث ارتباط وثيق جدًا بين الراقص والإله الذى يمثلونه، فإن تسبب التلبس يعنى إجبار الإله على السيطرة على جسد الإنسان من تيمه His Teme. وتوجه شخصية جديدة وقتيًا سلوكه، وعندما يعود تيمه للتحكم، فمن الطبيعى ألا يعرف شيء عما حدث فى غيبة.

يحدث التلبس فى شعائر أبطال القرية وشعب الماء ويحدث نادرًا أكثر من أجل الموتى. وفى معظم هذه الشعائر هناك وسيط عينته الجماعة الدينية بعد نبوءه تؤكد اختيار الإله والذى يتولى هذا المنصب حتى الموت. لابد للرجل (أو المرأة) أن يقدم نفسه فى بداية كل احتفال ويخضع لتقنيات معينة ينادى الإله ليدخل رأسه وهذه التقنيات تستخدم مرة أخرى المبدأ الكالاباری "تبقى الألهه وتأتى مع أسمائهم" أو شيء، بينما الشعائر تقترب من الوقت المحدد لظهور

الآلهة، يكتسى الوسيط فى ملابس ترمز لعالم الأرواح - غطاء الرأس الكاب الصوفى الأحمر، ريش العقاب الصياد،القماش الكاكى حول الخصرس. ويؤخذ ويجعلونه يقف أمام مزار الإله حيث كثيرًا ما يحمل أحد الرموز المادية للأخير. وهكذا وكثيرًا ما يكون على وسطاء شعب الماء حمل مجاديف عليها نقوش بارزة التجسيد المعتاد لهذه المجموعة من الآلهة. وأخيرًا يبدأ الطبال ينادى مرارًا أسماء الطبلة للإله وبعد بضعة دقائق يأتى الإله. وبالنسبة للغريب، الكلابارى كثيرًا ما يكون من الصعب التعرف عليه: فالآلهة تظهر نفسها كممثلين متماسكين تقريبًا وكثيرًا ما تظهر معرفة الشخصية العادية للوسيط الطريقة يحدث بها التلبس. وهذا الاختلاف فى الشخصية مع ذلك كثيرًا ما يكون لافتًا للنظر خاصة حيث يتغير الوسيط الهادىء عادة إلى إله مسيطر وعدوانى. وبعكس اليوروبا Yoruba، الذين يؤكدون، كمثال على الأقل، على التآلف بين شخصية الوسيط وشخصية الإله، ويؤكد الكالاباريون على الحقيقة أن الإله ربما يختار أى أحد ليكون وسيطه، حتى ذى الشخصية غير المحتملة أكثر. وبالفعل فى هذه الحالات ليتحول فيها إنسان هادىء ومعتدل إلى إله عنيد وعدوانى يبدو أن الكالاباريين يجدونه الأكثر إثارة فى طقوس التلبس والتى يؤكدونها أكثر فى تذكر مثل هذه الأشياء.

وتنوع المواضيع التى تعرض سلسلة أحداث التلبس Possession شبيهة بتلك التى نقابلها فى حفلة ارتداء الأقنعة. وكما فى الأخير، فالسلوك الذى يلخص شخصية وصفات الإله هو أهم جزء. وهكذا فى حالة شعب الماء يتأكد صلتهم بامتداد هام من الخليج الصغير فى الشعائر حيث الوسيط لا يصبح فقط

خاضعًا لروح تلبسته عندما يدخل الزورق الذى يحمل مُلك إله، ولكنه أيضًا يحاول أن يلقى بنفسه من الزورق إلى الماء الذى يعتقد أن الإله يعيش تحته. وفوق ذلك مقدرة جميع شعب الماء التجسيد كاملة يشدد عليه فى رقصات التلبس Possession حيث يتحول الإله من التمثيل كرجل إلى التلوى على الأرض وحتى السعى كالحية هنا وهناك فى روافد البيوت مثلما تفعل الثعابين الكبيرة. وكثيرًا ما يكون هناك إظهار للعلاقة بين العديد من الآلهة - مثلما فى طقوس من أجل المراكبى دومينى Duminea من قرية سوكو، حيث زوجة الإله أيضًا تتلبس وسيطًا، وتتصرف كما ستفعل زوجة إنسان تعد زوجها لاجتزاز رؤوس الأعداء. هكذا تحمل طبقًا كبيرًا إلى الأرض المحاذية للماء حيث ينتظر زوجها للرحيل فى زورقه وفى إعطائه له كأداه للحم الذى سيقتله، تحاول باهتياج ولكن بنجاح لتصعد إلى القارب معه. ويبعدها المرافقون، حيث أن هذا عمل الرجل ويجدف دومينيو ومعاونوه بعيدًا إلى الخليج الصغير بمفردهم وبمجرد أن يصبحوا فى مُلك دومينى، يقتلون ماعزًا للإله ويؤخذ بقايا لحمه للبيت فى الطبق الكبير الذى أحضرته زوجته إلى الزورق وأثناء عودتهم إلى جانب الماء حيث بيتهم تكون هناك فى انتظار دومينى مثل أى زوجة طيبة. وتندفع إلى الزورق لتعانقة وتأخذ على الطبق الكبير رأس الماعز - نصيب الزوجة التقليدى من الصيد. وبهذا تندفع عبر القرية بانفعال وهى تعرضها وبعد ذلك تعود فى النهاية إلى مزار دومينى.

عنصر الكوميديا ليس غير شائع خاصة فى طقوس عبادات شعب الماء الفردية التى بدأتها الوسائط ذات الطبيعة الخاصة. وبينما الطقوس المرتبطة بهذه ليست تحت السيطرة العامة فإن فرصة الابتكار أثناء التلبس أكبر والتوسع

الكوميدى لهذه العروض ربما واحد من أشكال الدعاية الأكثر فاعلية لتشجيع الزبائن وكاحتفالات بلأوو اوچوى آدامو Owu, Ojoye, Adamu موضوع أحد أهم وأنجح طقوس العبادات الشخصية، جسد الوسيط يغزوه سلسلة من شعب الماء الثانوى - مجموعة مختلفة منهم عمومًا فى كل احتفال. وتظهر هذه المعبودات الثانوية كل الصفات الخليعة والنقائص مثل الفسق الذى لا يتحكمن فيه وتضخم الصفن. وحركاتهن المضحكة التى تجعل الجمهور فى عاصفة من الضحك بين التوترات الأكبر بمرات ظهور راعى الاحتفال إنهم المهرجون الذين يحضرهم راعى الاحتفال معه كنقيض له.

ومثلما فى حفل ارتداء الأقنعة، فإن لعبة المخاطرة أحد الملامح الهامة لسلوك التلبس بالروح، خاصة حيث الآلهة المعنية رعاة الصيد أو نشاط ما عدوانى آخر. ومن بين هذه الألعاب إچوتى Ijuti المثيرة التى يلعبها فينى بى سو Feni Be So راعى الصيد، مع شباب قرية سوكو. وفى اليوم التالى يقدم قربانا للإله، يستدعى لرأس وسيطه على ثلاثة من الطبول. ويصطف الشبان الذين يرتدون أفضل ملابسهم وكل منهم مزود بسكين حول منزل التعبد يضربون بأسلحتهم واحدًا على الآخر ليثيروا الآله ويقف الوسيط هادئًا على باب بيت التعبد، ينتظر الطبول لتبدأ. وبينما يستمر قرع الطبول وضرب الأسلحة، تتدفق القرية كلها كما يتوقع إلى الميدان. والعديدون يحرصون على جعل أنفسهم قريبين. من المداخل أو الخطوط الجانبية فى حالة ما إذا أصبحت اللعبة «ساخنة أكثر ما ينبغى». وبعد بضعة دقائق من الانتظار وتبدأ الرعشة تسرى فى جسد الوسيط ويضاعف الشباب ضربهم والطبال قرعه وفجأة تهز الرجل رعدة هائلة ويندفع إلى الميدان

وفينى بى سو على رأسه. ويكاد يقطع رأس أحد الشباب وهو يدير سيفًا رديئًا ويقحم سلاحه بعمق فى أعمدة البيت، وبعد ذلك يندفع نحو الطبالين ويطاردهم من المكان الذى يقفون فيه وبعد سكوت الإيقاع المثير يصبح أكثر هدوءًا. ثم يبدأ لعبة فينى بى سو. وبينما يقترب كل عن الشباب المشاركين، لابد أن يمد الأخير شفرة سكينه نحو وإذا كان الشباب لديه القوة للثبات فى مكانه ربما ينزل الإله سيفه على السكين بضربة عمودية ترج العظام تبعث دويًا خلال القرية ويرد عليها هدير من الاستحسان - موضوع شرف.

من الناحية الأخرى ربما يقوم الإله بضربة مفاجئة أفقية لتبلغ الجسد، ولابد أن يكون الشاب مستعدًا للحركة السريعة إذا رأى هذا قادمًا وتنتظر تشكيله من الجروح الخطيرة البطىء وغير اليقظ ويستطيع العديد من الراقصين الأكبر سنًا أن يظهر ندبات من إجوتى. وهذه الرياضة المحمومة تستمر فى الصباح والمساء لمدة ثلاثة أيام وبعد ذلك فى المساء الأخير هناك رقصة لجميع اللاعبين الذين تتسابق حبيباتهم والمعجبات فى إلقاء عملات معدنية لهم علامة على أعجابهن. وفى لعبة الايجو هو إحراز نقاط عديدة بقدر الإمكان مع الأعلى من التهريج الوقح على الإله. وكلما زادت وقاحة اللاعب، زادت سعادة فينى بى سو،لأن هذه علامة البسالة فى مطاردة العنف الذى يرعاه. وبالرغم من أن هذه المطاردات شىء من الماضى، إلا أن راقصى الإجو البارز لا يزال ذو مكانه ملحوظة فى القرية.

ومثلما ذكرنا من قبل، فالعنصر التنبؤى فى الدراما الشعائرية متطور أكثر فى سلسلة التلبس لأن أن يكون كل واحد من هذه الآلهة فى مزاج ملائم بالنسبة له

ليدخل رأس رجل على الإطلاق، لذلك فمجيئه نفسه علامة على أن لا شىء خطأ بين نفسه وبين عابديه. والإله الذى رفض أن يأتى إلى رأس الوسيط عندما يستدعوه نذيرًا بخلل كبير يتطلب تهكنًا وتشخيصًا عاجلاً. وكل من مثل هذه السلسلة المتعاقبة إذن هى طريقة لإجبار الإله ليظهر يده، ويدين استقباله حين وصوله لهذا حدة المشاعر نادرًا ما يضارعها الشكلان الآخران للمسرحة Dramatization.

ذكرنا من قبل إمكانية كلا من التمثيل الصامت والتنكر بارتداء الأقنعة يتحول سلوك تلبس Possession. فى حالة ارتداء القناع ليس فقط تمكن أن يحدث هذا أثناء الأداء الفعلى، ودنو المرافقة بين مرتدى القناع البارع فعلاً والأوو Owu الذى يمثله عامة أحيانًا يكون لدرجة أن الروح تتلبسه من وقت لآخر حتى بعيدًا عن القناع. وغناء جزء من أغنيات اوو أو حتى رقص واحدة أو اثنتين من رقصاته ربما تكون كافية لتستحضر الإله إلى رأسه.

وفى بعض حفلات التنكر يتُوقع من المؤدى أن ينتظر أن تلبسه الروح قبل الرقص، فيستدعى الإله إلى رأسه بواسطة الطبال مثلما فى طقوس تلبس الروح البسيطة. ويحدث هذا فى تلك الأنواع الأكثر عنفًا من ارتداء القناع التى تتضمن مباراة بالسكين والرمح مع شباب القرية. وفى مثل هذه الحالات تبدو فكرة أن مرتدى القناع أيضًا تلبسه روحًا، إنها تزيد من التأثير الذى خلقه ارتداء القناع فقط، ويكون المعنى المتضمن عادة أن الإله لن يتقيد بأى من الشكوك التى ربما تمنع مشخصًا أكثر بشريه من جرح رفاقه فى القرية أو حتى أقاربه أثناء آداء المسرحية.

وهؤلاء المرتدون الأقنعة الذين تلبسهم الأرواح يمثلون بعض الأمثلة الغريبة من الإيمان بفكرتين متناقضتين فى وقت واحد. وهكذا بالرغم من المبدأ الرسمى حولها، كثيرًا ما يعاملون من قبل الأفراد كأن مرتدى القناع فى حواسه العادية، فى إحدى الحالات أعطى قرويًا بارزًا أراد أن يستعرض لمرتدى القناع نقودًا تمامًا قبل احتفال كبير الذى فيه كان على الأخير أن يرقص الأوو الرئيسى. وكانت الفكرة أن هذا سيضمن له حصانه فى المطاردة أثناء لعبة السكين، بحيث أنه يستطيع أن يتخذ وضعًا كشخص ذو هدوء ورباطة جأس بينما الجميع حوله يندفعون هنا وهناك. وجاء الاحتفال، وكان الرجل من الواضح أكثر مما ينبغى معصومًا من أن يطارده المعبود. وفيما بعد أظهر كبار القرية، الذى أغضبهم هذا نفس الاتجاه بالضبط لمرتدى القناع مثل الذى أعطى النقود. فبدلاً من أعتبار الأمر كله كمصادفة كما ينبغى أن تكون لو كان تلبس الروح حقيقيًا وأغدقوا على كل من الراشى والراقص توبيخا مهتاجًا لافسادهم اللعبة.

وربما يبدو هذا كعرض للسخرية من الأساس الدينى لحفلات أقنعة مثل هذه، ولكن وفقًا للافتراضات الكالابارية فإن أداء الأوو مع ذلك يعنى وجوده. ولذلك فإن أحداث الكبار ينظر إليها على أنها تنبثق من الاهتمام بالتأثير الدرامى وقوه المسرحية وليس من الرغبة فى الاحتفاظ بالادعاء الدينى على شىء كانوا يعرفون أنه غير دينى.

فى أحوال أخرى، حيث فكرة أن المقلد Mimes أو مرتدى القناع تلبسه الروح لا يلعب ذلك الدور الهام فى الاحتفاظ بتأثير كامل للعمل والناس تميل إلى أن تكون قليلة الاهتمام مما إذا كان منفصلاً أم لا. وبعض الناس ربما يحكمون من

توهج المســرحيــة أنه كـذلك وربما لا يوافق آخـرين. وعلى أيه حــال بما أن للكالاباريين التمثيل الصامت وآرتداء القناع وتلبس الروح ثلاثة طرق لإنجاز نفس الشىء، يكون الأمر قليل الأهمية لأى شخص فيما عدا المؤدى.

والأنواع الثلاثة من الدراما الشعائرية - التمثيل الصامت وأرتداء القناع وتلبس الروح - يستخدمون نفس مجال الموضوعات فى تقديم الآلهة لجمهورها ويشار لأفراد الآلهه بخلاصة الشخصية Character Summary، حدث من السيره أو الأشارة لصفات هامة. وكثيرًا ما يشار لعديد من الآلهة بعرض حى للعلاقة التى تربطهم ببعضهم البعض وبعالم البشر - حيث توضح الأدوار الخاصة لأبطال القرية وشعب فى معركة المهارة البشرية ضد القوى البيئية فى احتفال سباحة الخليج الصغير فى كى. وفى كل هذه الموضوعات هناك علاقة وثيقه متبادله للتصوير المذهبى لشخصيات الاله ومكانه فى العالم.

وفيما عدا حيث بدأت العلمانية فى بعض حفلات ارتداء الأقنعة، فإن أهم ملامح هذه المسرحيات هى المزج الحميم بين الدين والترفيه الذى كثيرًا ما يتسببون فيه. وليس مصادفة أن عندما يستخدمون فى إحضار الآلهة للقرية كضيوف هناك عمومًا جزء هام من العرض يستخدم فيه كلمة تى "Ti" ومفهوم الـ "تى" له بالضبط نفس مجال تطبيق الكلمة الإنجليزية Play لعب وهو يستخدم كمقابل لفكرة العمل، الألعاب، وأحيانًا المعالجة الطائشة للأشياء التى يجب أن تؤخذ بجدية وهكذا ربما يمكن أن يقول شخص Ema Tima "لا تلعب معى!" ولكن لاينبغى أن يعتقد بسبب هذا أن ديانة الكالاباريين ديانة مرحة. فلا يخفى بعض هذه المسرحيات، مثلما رأينا، التطير بشأن أمور بالغة الأهمية لوجود

الجماعة ذاتها. والصيغ المتجهمة للدين ظاهرة أكثر مما هدفه التضرع إلى الإله يزيل بلية ما يشخص على أنه هو المسئول وبالقيام "بالاجيا" Agba للإله ليأخذه. ويطلبون طلبًا مختصرًا أن يرفع يده والمشاركة فى اللحم. والاجبا Agba ليست ترفيه للآلهة: إنها بالآحرى مثل الدفع الظالم للابتزاز.

وعلى العكس، فالألالى Alali الاحتفالات وهى موضوع هذه المقالة تسمى طبيعيًا "تى" لأنها مناسبات للبهجة للطوائف التى تقيمها. وكثيرًا ما تقام شكرًا على بعض المنافع التى حصل عليها. وفى أحيان أخرى يكون الفرح فى الاطمئنان الواثق بأن الآلهة ستستمر ترى أن الأشياء تزدهر مثلما فعلت حتى ذلك الوقت. وفى هذه الأوقات تكون الطريقة الملائمة لاستقبال الآلهه هى الطريقة المرحة، التى يلطف فيها الاحترام المفروض لهم بالمرح وحتى بالمضايقه - مثلما يفعل الشباب عندما يوبخون بطريقة ساخرة مرتدى القناع الذى يدير السكين. وحيث إن الآلهة أعظم من كل النواحى من البشر، فإن مقياس الترفيه المقدم لهم بالمثل أكبر من أى شىء يقدم لغيرهم من البشر، لذلك فالعديد من الطقوس الدينية فى الوقت نفسه أكثر فترات الترفيه توسعًا وتوهجًا فى العام الكالاباری.

وأثناء «الآلالى Alali» الاحتفالات، يرى المرء أسلوب خاص للحياة الكالابارية تزداد حدتها لدرجة الكاريكاتير (تصوير مبالغ فيه) واللافت للنظر فيهم جميعًا هو الميل لتصعيد كل موقف إلى سلسلة من الذروات Climaxes من التوتر المتزايد يظهره بالتناقض فترات من الهدوء المسترخى. وفى أوقات الاحتفال يكبر هذا عشرة أضعاف، ويذهب الناس هنا وهناك مثل بنادق حساسة مستعدة أن تطلق من أقل اهتزاز، وتبدو حياة الأربعة أشهر مضغوطة فى أربعة أيام من أسبوع الشعائر.

وأحد الملامح البارزة فى الدراما الشعائرية الكالابارية هى التطور الهزيل للتمثيل المباشر بالمقارنة بارتداء الأقنعة وتلبس الروح المستحث. والسبب ربما يكون أن مثل هذا التمثيل ينقصه المميزات التى تفيد في الابقاء على الفرق بين شخص الممثل اليومى العادى وبين دوره المسرحى.

فى المسرح الأوروبى من الممكن الإبقاء على هذا الفرق باستخدام التمثيل المباشر بمفرده (أ) لأن الممثل عامة ليس معروفًا شخصيًا لمعظم الجمهور و (ب) لأن من الممكن استخدام المسرح والديكور Apparatus Of Stage و Stage - Set لتأكيد الانقطاع بين المؤدى فى أوقات العمل وخارجه وفى الدراما الدينية الكالابارية يكون المؤدى معروفًا شخصيًا دائمًا لجمهوره والقيمة الموضوعية لمشاركة الجمهور تمنع استخدام أى وسيلة مثل المسرح لذلك لابد من وسيلة إضافية ما تستخدم للإبقاء على الفرق بين البسيطة جدًا أن يكون التمثيل ليلاً – مثلما يحدث فى الموتى بلا بيوت The Dead Without Houses، فى المواكب الليلية لبعض أجزاء شعب الماء المرتدين الأقنعة وأنه لأكثر سهولة بالنسبة للممثل ليؤكد على الانقطاع عن ذاته اليومية العادية عندما يسمعه جمهوره فقط بدون رؤيته أيضًا، وهذا ربما السبب أن أغلب الأمثلة للتمثيل المحض فى الدراما الكالابارية هى فى الحقيقة ليلية. فتقديم الآلهه أثناء النهار يتطلب شيئًا إضافيًا إما الإلغاء أو الإنطفاء الكلى لمظهر المرء اليومى وأسلوب التصرف الذى يفرضه ارتداء القناع، أو الإنقطاع اللافت للنظر فى السلوك الذى يعلم إنفصال الشخصية فى حدث تلبس روح حقيقى.

هناك سبب قوى أن القناع مرتبط فى أحوال كثيرة فى العقل الأوروبى بما يسمى "بالشعوب البدائية" لأن إذا كان لديهم شىء آخر مشترك، فالناس الذين يسمون بالبدائيين دائمًا ما يكونوا سكانًا فى مجتمعات ذات نطاق ضيق هذا الضيق فى النطاق يخلق مشكلة هامة فى التنظيم الاجتماعى: يعنى أن رجلاً واحدًا يطلب منه دائمًا أن يتخذ أدوار عديدة مختلفة جدًا نحو نفس المجموعة من الناس وهؤلاء الناس بدورهم يتطلب منهم قبول الاختلافات ويتصرفون طبقًا لهذا. وليست الدراما الدينية على الإطلاق السياق الوحيد الذى فيه تنشأ هذه المشكلة. إنها فقط ملحه حيث القروى العادى عليه أن يتصرف كمنقذ للقرية حيث الناس الذين يعرفونه كصديق، عليهم أن يقبلوه كأداة عامة للانضباط. فى مثل هذا الموقف يكون ارتداء القناع مساعدًا قيمًا مثلمًا هو فى الدراما الدينية وليس مدعاة للدهشة *أن تجد مجتمعات عديدة ذات نطاق ضيق فى كل أجزاء* العالم حيث مرتدى الأقنعة الذين يمثلون آلهة فى الدراما الشعائرية أيضًا يتصرفون كمنفذين للسلطة الجماعية. والمثل القريب. على هذا مرتدو الأقنعة فى عبادات اودو Odu واومادا Omade، ومو Mmo فى الايبو لاند Iboland، وهؤلاء من ديانة الإكبى فى كالابار القديمة وديانة البورو Poro فى مند لاند Mendland. فى غرب إفريقيا بالفعل الكالاباريون ومرتدو الأقنعة الاجو Igo الآخرون استثناء إلى حد ما لعدم وجود وظيفة سياسية لهم.

أما فى المجتمعات الكبيرة فى أوروبا فإن هذه الوسائل المتطرفة غير ضرورية. والممثل المسرحى نادرًا ما يكون أبدًا صديقًا شخصيًا لأعضاء جمهوره ويكون لمنفذى السلطة معارف محدودة جدًا خارج أعضاء العامة الذين ينظمونهم،

ويفرضون النظام عليهم ويوجهونهم. وعمومًا يكفى تغير الملابس هنا ليفعل ما تستخدام ارتداء الأقنعة وتلبس الروح المستحث لفعله فى المجتمعات الإفريقية الضيقة النطاق.

ولا تزال صورة العالم الذى يجد معنى فى الدراما الشعائرية الكالابارية حيًا جدًا. وكنظام لشرح وتنظيم العالم يعتمد عليها دائمًا حتى من قبل العديد من هؤلاء الذين كان لديهم اتصال فى المدرسة الثانوية برؤية مختلفة تمامًا من العالم. ومع ذلك يرى المرء فى كل المجتمعات الكلابارية اليوم تجريدًا مطردًا للمارسة الدنيية التقليدية لعناصرها الأساسية. والطرق المتنوعة لجعل الآلهة يظهرون شخصيًا وقت شعائرهم التى هى فى مقدمة الأشياء التى يُستغنى عنها، وسرعان ما يمكن أن تكون حدة المشاعر التى يأتون بها فى المناسبات الدينية تجربة منسية.

وهذا التدهور نتيجة السلام البريطانى Pax Britannica مثلما هو نتيجة لانتشار المسيحية. وفيما مضى كانت العلاقات بين قرية وأخرى أحوال كثيرة عدائية لدرجة أن الناس لم يغامرو بذهابهم أبعد من الخلجان الصغيرة فى موطنهم أكثر مما ينبغى من أجل رحلات الصيد. الآن بعد أن حُرِّم العنف، أصبح الناس احرارًا ليتبعوا منطق طرق عملية الإنتاج: عندما يتحرك قطعان السمك بما لا يمكن التنبؤ به من مصب نهر لآخر، هكذا يفعل الصيادون الآن - حتى إذا كان يعنى التحرك إلى مأوى حيث يراقبون أعداءهم التقليديين العاقدين العزم على نفس المطلب. ويبقى الآن السعى الذى لا يلين للمسك المهاجر دائمًا وبطريقة متقلبة العديد من الناس مقدار يصل إلى ثلاثين ميلاً من الخلجان الصغيرة

ومصبات الأنهار من قريتهم فترة كبيرة من العام والاحتفالات التى كانت فى السابق لا تتطلب أكثر من أجازة أربعة أيام من رحلات الصيد فى جماعتهم يتطلب الآن رحلات مضجرة دهابًا وجيئة من معسكرات الصيد بالإضافة إلى جمع أمتعته وافراغها المجهدة بالمثل، لذلك فالنفور المتزايد من حضور الاحتفالات كان حتميًا ونتيجته أن الأشخاص المطلوبين لعرض ملائم من الشعائر نادرًا ما يكونوا متوفرين هذه الأيام. ويقنع الناس أنفسهم بالمساهمة بالنقود التى يمكن أن يستخدمها الكهنة أو البديلون لهم فى مدينتهم لتقديم القرابين للآلهة بينما هم أنفسهم يظلون خارج المعسكرات.

وقد ترك قطع الممارسات الدينية الناتج عن كل هذا فجوة كبيرة فى الثقافة الكالابارية. وأما بالنسبة لما سيملؤها، أو أما بالنسبة إذا كانت ستملأ على الإطلاق، ففى هذا الوقت هناك دلائل قليلة.

الفصل الثامن

إرتداء الأقنعة فى مجتمع ميندى صندى

شعائر التحفيز فى الجماعة

روث بى فيليبس Ruth B. Plilips

يمثل ارتداء الأقنعة الشعبية أشكالاً رمزية فى غاية الأهمية بين أهالى الميندى فى سيراليون. وارتداء الأقنعة وسيلة للتوسط بين المجتمعات السرية التى تهيمن على الحياة الاجتماعية فى ميندى والمجتمع العام. وخلال عروض ارتداء الأقنعة يبقى الجمهور على علم بالأحداث محدودة بحذر فى تجربة أعضاء المجتمع Soliety Members وتجعل الأقنعة "القوى السحرية" (Haleisia) هاليسا للمجتمعات السرية ظاهرة بدون كشف غموضها. يشخص مرتدو الأقنعة ويمسرحون "القوى السحرية" "Medicines" وينتزعون الاحترام والتقدير من المشاهدين. وفى الوقت نفسه، ينجذب المشاركون والجمهور إلى التجربة المشتركة، التى تزداد من الناحية الجمالية بتقنيات المسرح والرقص والموسيقى والفن التشكيلى. ويساعد الشعور الناتج من الوحدة والتآلف للتغلب على تهديد الشقاق المفهوم ضمنيًا فى انقسام المجتمع إلى أحزاب سرية منفصلة.

وقناع جمعية المرأة، The Sande الصندى ذو اهتمام شعائرى وفنى خاص. ومرتدى قناع الصندى، السويى Sowi (الجمع Soweisie، التى يشار إليها عامة. بمصطلح الشيريرو، بوندو Bundu) أكثر أنواع الأقنعة الميندى تطورًا من الناحية

الفنية. وهو أيضًا القناع الموثق الوحيد فى إفريقيا ترتديه النساء. وبالرغم من أن الدور الحضارى والملامح العامة لجمعية الصندى تم وصفه، فالمعلومات المحددة عن سياق الشعائر لعروض ارتداء الأقنعة الشعبية لم يصبح بعد متاحًا [٢]. وتتيح دراسة السياق الشعائرى للصندى خلفية أساسية لفهم قناع السويى كشكل فنى ويوضح دور الأقنعة فى حياة الميندى.

وجمعية الصندى واحدة من عدد من الجمعيات تنظم السلوك وتؤدى خدمات خاصة فى حياة الميندى والتى تبقى أنشتطها سرًا من غير الأعضاء وصندى التى تعتبر من الأهم، هى جمعية نسائيه يعهد إليها بتعليم الفتيات. عادة تضمن هذا كل المعرفة الشعائرية، والعديد من المهارات العملية التى تحتاجها النساء طوال الحياة وتوازى التدريب الذى يعطى للشباب فى جمعية بورو Poro. ويشرح للفتيات المعاملة الصحيحة لأزواج المستقبل والسلوك الجنسى، والحمل والتربية وذلك خلال طقوس الدخول فى الجمعية. وتظل العضوية فى ميندى لغير الحضريين فى الجمعية شرط مسبق أساسى للزواج والقبول كامراة بالغة مسئوله[٢] وعند البلوغ، أو فى السنوات السابقة أحيانًا مبكرًا أكثر تؤخذ الفتيات من أسرهم لمكان مطوق بسياج أو دغل يبنى خصيصًا لكل جلسة جديد خارج القرية مباشرة. وهناك وهم معزولون عن باقى القرية يعلمهم المسئولون فى الجمعية وعادة ما تجرى عملية الختان فى السابق كانت الفتيات تظل مبتدئات لعدة أعوام ويقطع جلسات الصندى الأساسية فترات الأنشطة العادية بين عائلاتهم. وطوال الفترة كلها، مع ذلك، تحرم العلاقات الجنسية وتفرض جزاءات صارمة على هؤلاء الذين يكسرون هذه القاعدة. وتتلقى المبتدئات إرشادات

لتجنب الرجال الذين يقابلونهن خارج القرية بالمرور سريعًا بدون حديث أو احتكاك. وهكذا فإن الوظيفة الهامة لصندى هى حماية العذرية عند الفتيات حتى ينتهى تدريبهن كبالغات مسئولات انتهاء فترة طقوس الإدخال على نحو تقليدى يتبعها الزواج. والآن تقصر فترة طقوس الإدخال عادة إلى مدة شهور أو حتى أسابيع وكثيرًا ما يرتب توقيتها بحيث تقع الاحتفالات الرئيسية أثناء اجازات المدارس.

وبعد أنتهاء الفترة الأولى من العزلة عقب الختان، تعود المبتدئات للقرية أثناء النهار لأداء الأعمال المنزلية لعائلاتهن ولقادة صندى. ومثلما فى طقوس إدخال الفتيات فى پورو يعطى للبنات أسماء جديدة يخاطبن بها طوال باقى حياتهن وعند الطلب ربما تخرج مجموعات من المبتدئات من حين لآخر لأداء الرقصات الخاصة التى تعلمنها فى الدغل Bush. وفى الماضى كانت هذه واحدة من أفضل وسائل الترفيه التى يستطيع الزعيم توفيرها للزوار ذوى الشأن والتعليم بالغناء أيضًا جزء هام من التدريب الصندى ويمد النساء بذخيرة من الأغنيات التى تستخدم فى المناسبات الخاصة طوال حياتهن. ويشير البروفسيور ليتيل Little أن تدريب الصندى يتضمن أداء العديد من الأعمال المنزلية للنساء الكبيرات المصممة لغرس قيم التواضع والكد والاحترام لمن هم أكبر سنًا.

وأهمية عضوية الصندى لا تتوقف عند تعليم الشباب وتستمر العضوية فى كل من صندى وبورو وفى أن تكون رابطة قوية بين الكبار، مما يمكن هذه الجمعيات من التصرف كهيئات مركزية تمارس نفوذًا سياسيًا واقتصاديًا كبيرًا فى الحياة المندية وقد شدد ليتيل المهام القوسية الموازية للبورو وصندى وهذه

بالفعل لافتة للنظر ومع ذلك فالدلائل البنائية للإدخال فى الجمعيتين لا تتزامن بالضبط لأن مكانة المرأة فى مجتمع أبوى ورجولى بطريقة مهيمنة يختلف جوهريًا عن مكانة الرجل. وتدُخل الفتيات فى جمعية الصندى فى المدينة التى ولدن فيها وقضين فيها الطفولة الأولى، بالرغم من أنهن ربما فيما بعد يتركونها ليتزوجن رجال من قرى أخرى. علاوة على ذلك يعهد إلى الفتيات عادة لمجموعة صندى مرتبطة بمجموعة النسب الأوبوية والروابط القوية التى تشكل مع المبتدئات الأخريات والنساء الأكبر سنًا اللائى كن معلمات لهن هكذا يعززن الولاء لمجموعة السلالة ولجماعة الطفولة وتعادل هذه الالتزامات والروابط التى تتشكل خلال الزواج وتزيد إلى حد ما الاختيارات المتاحة للمرأة. وطوال حياتها تظل المرأة عضوة فى جماعة الصندى التى دخلت فيها وتلك اللائى يتزوجن من خارج القرية يمكن أن يعدن إليها فى شيخوختهن كعضوات كبيرات محترمات فى الجمعية والمناصب العليا فى جمعية صندى هى ألقاب توَّرث خلال جماعات النسب الأبوى، ويفضل من الأم إلى الابنة الكبرى أو الأخت الأصغر. وحيث أن العادة المندية العادية فى الزواج خارج مجموعة النسب ستؤدى هكذا فى التحكم فى الصندى اللائى يتركن العائلة وتنبذ جماعات النسب التى تحكم الجمعية الحظر المعتاد ضدالزواج من أبناء العم أو الخال من أجل الاحتفاظ بألقاب الصندى والقوى السحرية Titles And Medicines وعندما يكون ضروريًا ربما تعين العائلة أيضًا امراه تنتسب بالزواج وليس بالدم لمنصب صندى كبير، أو ربما يستدعون قريبًا تزوج من الخارج وذهب لبلدة أخرى.(٤) وكل مجموعة صندى يقودها واحد أو اثنان من السويزيا Soweisia الأوصياء على القوى السحرية "Medicine" الصندى وأقنعة السويى Sowei. وبرغم أن امرأة من مرتبة أقل

ريما تملك قناعًا سويى، لابد أن تحتفظ الجمعية به لها فى مكان خاص مع الأشياء التى تحدث القوى السحرية والأقنعة الآخرى. وفى البلدة الكبيرة هناك عادة جماعات صندى كثيرة تعمل معًا لإدخال أعضاء جدد، بالرغم من أن كل فتاه ترتبط بجماعة معينة وتدفع رسومًا لموظفيها. سيتم اختيار واحدة بين السويزيين فى البلدة كالرئيسة الأعلى ويكون لقبها Sande We Jowei (سويى صندى الكبيرة) أو سوو كينديى (حارس الكوندى) ويساعدها ياندى چويى (سويى الجميلة) التى يمكن أن تتصرف باسمها وبواحدة أو أكثر من الندوجبو چويى Ndogbo Jowei (سويى الدغل)، لتولى مسئولية استجداء الدغل من الزعيم لجلسات الصندى. ويقوم بالواجبات الإدارية والمالية الأخرى، مثل جمع الرسوم من عائلات المبتدئات واعداد الطعام والماء لهم الليجبا يسيا Ligbeisia - المفرد Ligba، المرتبة التالية لموظفى الصندى وهذه بدورها مقسمة ثانية إلى ليجباوا Ligbe We (ليجبا الكبيرة) وليجبا وولو (ليجبا الصغيرة) ولكي ترقص مع القناع السويى أو تتصرف كمرافقة لها، لابد للمرأة أن تكون من مرتبة الليجبا والأعضاء العاديون فى الجمعية معروفون كنياهى صندى Sande Nyahei (زوجة صندى). والمبتدئات كجبوموجبوى Gbomogboi وغير الأعضاء كـ ***Kpowa*** كبوا.

تعطى المصطلحات الميندى مفاتيح نافعة لهوية مرتدى القناع الصندى. والميندون ليس لديهم كلمة منفصلة "للقناع" نفسه، فلكى تفرق الزى عن الشخص الذى يرتديه أو غطاء الرأس عن باقى الزى، سوف تناقص فكرة أن مرتدى القناع هو نجافا Ngafa روحًا. ويعرف المنديون أنواعًا مختلفة من ***النجافا***

فهناك ***النجافا*** التى فى كل شخص والتى تبقى بعد الموت وتذهب لتلحق بأرواح الأسلاف.

وهناك أرواح تعيش فى الدغل والأنهار والتى يمكن أن تظهر للبشر فى هيئات مختلفة. وهذه الأرواح لابد أن تُعامل بمهارة كبيرة خوفًا من أن يحل بخداعهم كارثة، ولكنهم أيضًا يمكن أن يمنحوا الثروات والمعرفة للمتقابلين معهم والفئة الثالثة من الأرواح، تلك المرتبطة بالجمعيات السرية، تكشف لقادة الجمعيات خلال الأحلام أماكن واستخدامات الأعشاب والمواد الأخرى ذات القوى الخارقة للطبيعة. ولابد لكل جماعة من الجمعية السرية أن تمتلك مثل هذه المواد التى تجلب القوى السحرية أو Hale هيل التى تجعل انشطتها شرعية وتعطيها قوة والجمعية ككل تعرف بإسم الهيل الخاص بها: هكذا يكون هيل جمعية الصندى هو صندى، هيل جمعية NJayei هو نجايى وهلم جرا. ويُجمع الصندى فى الأنهار حيث يوجد نجافا الجمعية وأمراة تحلم بصندى أو نجافا لابد من إدخالها كموظفة بالجمعية إذا لم تكن ذلك من قبل.

ومرتدى قناع الصندى، مثلما رأينا، يحمل نفس اللقب كأكبر رتبة فى المجتمع سويى. وهذا اللقب يعطى بعدًا إضافيًا لهوية مرتدى القناع. ومثل أقنعة الجمعية السرية الأخرى، فهى كل من هيل و نجافا، تشخيص للمواد والتى تجلب القوى السحرية فى الجمعية وتجسيم لروحها الخاصة. ولكن بخلاف أقنعة المنيدى الأخرى فمرتدى قناع صندى أيضًا تُعطى نفس اللقب مثل قادة الجمعية البشرية. ويمكن لهذا اللقب أن يترجم كـ"خبير"، موضحًا أنها خبيرة فى المعرفة السرية وحكمة الصندى[٥] ولتمييز مرتدى القناع السويى من السويزيا وأيضًا

لتميز دورها الخاص فى الجمعية يشار إلى مرتديه القناع ك ندولى چويى، السويى الراقصة. واختيار اللفظ له دلالة، لأن الرقص هو جزء حيوى فى ارتداء القناع. وهكذا بالرغم من أن المنديين يقولون أنه ممكن نظريًا عمل الإدخال بدون قناع السويى، بما أن تلبس روح الصندى هوالشىء الأساسى الوحيد لفعالية الجلسة، فى التطبيق نجد أن عرض ارتداء القناع يضيف الكثير للاحتفالات حتى أن جمعية القرية النادرة التى ليس لديها مرتدى قناع سويى الخاص بها ستذهب مسافات بعيده لتقترض واحدًا أو أكثر من القرى المجاورة. والرقص أن لم يكن أساسيًا بالنسبة للشعائر، فهو ضرورى لإعطاء الروح أو المزاح الاحتفالى الملائم لإكمال المراحل العديدة لطقوس الإدخال وأنه دولى چولى الذى يعطى بؤرة الاحتفال. وبدون الرقص فى كلمات رجل منديًا، لن تكون المدينة مفعمة بالنشاط، لأن الرقص "يظهر سعادتها".

وأثناء طقوس إدخال الصندى وترى ندولى چولى جهارًا فى ثلاثة أوقات هامة فى فترة طقوس الإدخال(٦). وتفيد مرات ظهورها أن تعلن لعائلات المبتدئات والناس أن مراحل معينة من طقوس الإدخال تمت بنجاح وأن استعدادات وتبرعات الطعام والنقود لابد أن تقوم بها القرية ويبدأ ظهوره بعد يومين أو ثلاثة من أخذ الفتيات إلى الدغل وختانهن، ويعرف بـ Yaya Gbe Gbi أو Yaya فقط (أنهم يصطادون يايا)(٧) فتأتى ***ندولى چويى*** إلى البلدة مع منعزلات فى الدغل. هذا وقت الخطر، لأن المبتدئات لايزلن تتعافى من الختان ولم يصل عائلات الفتيات أخبار عنهن من قبل. "وتخرج النساء ليقلن للرجال أنهن ادخلن فتيات فى الصندى" وبوضوح «يندفعن فى أنحاء البلدة ويلوحن بأوراق الشجر ويأخذن

الطعام والأشياء اللائى يحتجنها التى لا تنتمى إليهن "لا ترقص الندولى چويى فى هذه المناسبة، حيث إنه لم يحن وقت الاحتفال، ولكن وجودها تذكار مرئى للقوى السحرية Powerful Medicine التى استحضروها فى جلسة الصندى والتى تجعل التصرف المخالف للقانون للنساء فى هذه المناسبة شرعيًا.

فى بعض قرى ميندى الوسطى (Sewa سيوا) تخرج الندولى چويى أيضًا فى احتفال مصغر يحدث بعد إسبوع تقريبًا يسمى كبيتى جبيولا يومبا لو (لجعل طين المستنقع طريًا) أو سوو مبا ييلى Sowo Mba Yili (طهو أرز السويى)(٨) وفى هذه المناسبة تجمع السويزيا المؤن للطبق الخاص الذى سيأكلونه هن والفتيات فى الدغل. وفى معظم البلدات حيث تظهر الندولى چويى فى هذا الوقت لا ترقص وربما تستخدم المناسبة لإعلان موعد احتفال الجانى Gani الوشيك.

وذات مساء، بعد حوالى أسبوعين من يايا تظهر ندولى چويى مرة ثانية وتعلن السويزيان أن العضوات الجديدات سيتم احضارهن للبلدة لأول مرة اليوم التالى وللاحتفال بالمناسبة ترقص الندولى چويى طوال الليل. وتجمع الهبات من الأرز والزيت والسمك والنقود من عائلات العضوات الجديدات وتعد السويزيات الجانى Gani، الطبق الخاص الذى يحتوى على الأعشاب التى تجلب القوى السحرية التى يأخذ نها إلى دغل صندى للعضوات الجديدات. ويوزع حصص منها لعائلات الفتيات حيث إنه يعتقد أن من المفيد مشاركة الطعام. وبعد تناول *الجانى* تأتى العضوات الجديدات إلى البلدة وهن يضعن أغطية للراس مربوطة بطريقة معينه حول خصرهن وقلادة (جبالى) معلق فيها قرن حيوان وأصداف أو

جـرس وسنة من أسنان النهـر، الرمـز القـديم لكرمـاء الأصل. ويمسح الطين الأبيض على وجوههم ويرتدون جبال من الخـرز حول وسطهن ترتدى الفتيات ملابسهن بهذه الطريقة حتى نهاية فترة الإدخال كتذكرة مرئية لوضعهن الخاص - وتحذيرًا للرجال لكى يبتعدوا. وعودة ظهور العضوات الجديدات فى البلدة يعرف إما بـ Gani حالى أو كـ ندا هيتى (أنهن مستعدات) "يأتين لإلقاء التحية على عائلاتهن كما يشرح أحد مقدمى المعلومات ومن هذا الوقت فصاعدًا تقضى الفتيات أيامهن فى القرية وتعدن إلى دغل الصندى للنوم ليلاً. وبالرغم من الجو المبهج للاحتفالات الجانى، فإن سلوك العضوات الجديدات وقور ويقادون فى صف منظم تحت أشراف السويز. تصاحبهن ندولى چو ويقوم بأداء الرقصات كلا من مرتدوا الأقنعة والعضوات الجديدات.

ويعرف الخروج الأخير من جلسة الإدخال بـ Ti Sande Gbua (أنهم يشدون صندى) التى فى هذه الأيام تحدث عادة بعد شهر أو أثناء من جانى. وفى الليلة السابقة "للشدPulling " تبدأ السويزيا قطع الأغصان (Ta Tifei Lo gbia) وتجمع العضوات الجديدات من بيوت عائلاتهن ويحضرن معًا فى مكان دائرى محاط بالسياح بالقرب من بيت الصندى واچويى تسمى The Gumi الجومى ترتدى الفتيات كل ملابسهن بيضاء ويمسح بالطين الأبيض الجزء الأعلى من أجسامهن ووجوهن ويضعن إزارات وأغطية رأس بيضاء و السويزيات كذلك ترتدى أغطية رأس بيضاء فى تلك المناسبة مثلما فى المناسبات الشعائرية الأخرى والتى يشرح اهميتها كـ"وحدة" وتبقى العضوات الجديدات فى الجومى لثلاثة أيام، بينما تجرى الاستعدادات النهائية لخروجهن وكل ليلة هناك رقص

تقوم به Ndoli Joweisa معروف بـ چاوا (جا الكبير أو رقصة الصندى) وتجمع الملابس الجديدة والحلى المبهرجة للعضوات الجديدات خلال هذا الوقت ويدفع القسط الأخير للجمعية[١٠] وعندما تكتمل الترتيبات الأشياء التى تجلب القوى السحرية فى صندوق مستطيل مزين بقماش أبيض. وهذه واحدة من الفرص النادرة التى يُرى فيها الكوندى علنا. ولا يكون الندولى چويى موجودة حيث إن الصندى ومرتدى القناع لا يظهران معا وستكون قوتهما المجتمعة قوية أكثر مما يمكن السيطرة عليها. وفى الصباح التالى تقود ***الندولى چويى*** العضوات الجديدات لتغسلن بطريقة شعائرية فى النهر، مقر إقامة Ngafa تجافا الصندى وتسحب الحماية الخاصة التى توفرها لهم الصندى "pulled" أو تنزع ويتحررن من الأشياء التي حرمت عليهن أثناء فترة الإدخال فى العضوية. ويغسل الطين الأبيض من وجوههن وطبقًا للعادات التلقيدية تمسح بشرتهن بالزيت لجعلها تلمع بطريقة جذابة[١١].

وترتدى الفتيات أجمل الملابس التى تترصع بمجوهرات فضية ثقيلة، واليوم كثيرًا ما يرتدين الملابس الأوروبية والمساحيق وربما تحل المظلات محل الغطاء التقليدى من أقمشة البلد التي ترتديها عضوات الصندى الجديدات فى طريقهن إلى المدينة.

وخلال احتفال الاغتسال تختفى مرة ثانية الندولى چوبي لأنها ربما لا تكون موجودة مع نجافا الصندى الذين يستحضر أرواحهم عند النهر. ويعود مرتدى القناع، مع ذلك ليقود موكب العضوات الجديدات مرتديات أثواب وأغطية

أغصان الأشجار (وهن عائدات لمكان الاجتماع فى البلدة) the Bari البارى. وهناك تجلس العضوات المتخرجات فى مكان مكشوف يراه الناس ويتناولن أطيب الطعام ويعاملن على أنهم أشخاص مهمون لعدة أيام وفى نهاية الاحتفال إما أن يذهبن إلى عرسانهم المحددين أو يعدن إلى المدرسة. وبعد أن تقدم ندولى چوبى الفتيات إلى والدهن تختفى حتى جلسه الصندى التالية ويقولون: إنها تكاد "تبكى لصرفها من وظيفتها وتبدو غاضبة وهى تتصرف".

واحتفالات gani و ti sande gbue الذروة فى طقوس الإدخال ويتم اجراؤها فى نفس الطريقة فى كل أنحاء مندلاند. وهناك تنوع كبير مع ذلك فى الأوقات التى تظهر فيها ندولى چوبى بين بداية جلسة الإدخال وأول ظهور العضوات الجديدات فى البلدة[١٢]. وفى مقاطعة كايلاهون Kailahun Kistrid فى شرق مندى، تسير ندولى چويى فى موكب حول المدينة فى اليوم الذى تدخل فيه الفتيات أول مرة دغل الصندى، ولكن طقوس اليايا لا تقام. ويسمى الاحتفال صندى واجبى (يذهبون جميعًا إلى صندى) أو كبوا جووبى Kopowa gowi (طريق غير المبتدئات) وتعلن مرافقات الندولى چوى ما حدث ولكن لا يكون هناك رقص. وفى منطقة الجولا/مندى Mende/Gola تخرج الندولى چوبى فى الليلة قبل بداية مدة الإدخال للاحتفال "بشراء الدغل (ندوجبو وا ما وو لوو) وتقام رقصة صغيرة.

وبدلا من يايا أو كبيتى حبيولا يومبو لوو مرات ظهور سيوا مدى هنا تخرج الندولى چوبى ثانية سبعة أيام بعد الإدخال ليعلن أن الفتيات تحت الماء.

ويطلبن المساهمة بالنقود من أجل شراء النار والأرز، ولا يكون هناك رقص مثلما فى Yaya يايا لأن الوقت لم يحن بعد للاحتفال. وهذه المناسبة معروفة بـ نجومبو ييالى Ngombu yeya le (شراء النار). فى منطقة الفاى/مندى Vai/Nende يكون الظهور الأول للندولى چوبى بعد حوالى أسبوعين من بداية فترة الدخول للاحتفال باكمال المرحلة الأولى من الطقوس ولطلب الطعام من عائلات العضوات الجديدات. ويعرف هذا فى ڤاى بـ bo mae (أنجزنا المهمة بنجاح) والترجمة المندية هى kepete gbula yomb بالرغم من أن الحدث يقام بطريقة مختلفة فى منطقة ڤاى/ مندى عن ما يقام بين سيو مندى Sewa mende حيث يقام حفلة رقص صغيرة.

وكثيرًا ما يشار للندولى چوبى على إنهاء الزوج الوصائية لمجتمع الصندى بما أن فترات ظهورها العلنى تحدث أولاً أثناء طقوس إدخال الصندى ولأنها، مثلما قلنا، تحمل لقب قائدة الجمعية وأثناء طقوس إدخال الصندى تحكى مرات ظهورها للجماعة أن المراحل المحددة للإدخال قد اكتملت بنجاح ويتصرفون على أنهم بؤرة الاحتفال الجماهيرى.

وتظهر أيضًا ندولى چوى Jowei فى مناسبات معينة أخرى عندما يكون وجودها وسيلة لإعطاء الانطباع لدى المجتمع بوحدة وقوة كتلة النساء. وهكذا تعبر جمعية الصندى عن احترامها لزعامة القبيلة بجعل الندولى چوبى ترقص مع الـ haleisra المرتدين الأقنعة الأخرين عند تتويج الزعيم الأعلى أو فى جنازة رجل بارز، وربما ترقص كذلك إذا زار البلدة زعيم آخر أو مسئول حكومى عالى المستوى. ويصبح من الواضح أن مشاركة الندولى چوبى فى مثل هذه المناسبات

له أهمية سياسية خاصة من الحقيقة أن المناسبات الاحتفالية المحضة مثل عيد الميلاد (الكريسماس) ونهاية رمضان، عندما يخرج العديد من الهالايزيا المرتدين الأقنعة للرقص، فإن ندولى چوبى تخرج أيضًا لتحقق العدل من المنتهكين قوانين الصندى، مثل الرجل الذى تجسس على دخل دغل الصندى وأقام علاقة جنسية مع إحدى العضوات الجديدات. وفى مثل هذه الأحوال يشير مرتدى قناع الصندى رمي الآم offender ويقوده إلى الزعيم الذى يوقع عليه العقاب الذى تقره الجمعية. وهذا ربما يتضمن حسب حجم الإهانة الإدخال إلى الجمعية بعد دفع تكاليف كبيرة أو بدفع غرامة كبيرة والقيام بالتطهر أو الاغتسال Washing الشعائرى.

لابد لمرتدية قناع الصندى أيضًا أن تخرج إذا ماتت Sowei أو ligba هامة. فى مثل هذه المناسبات فإن الندولى چوبى وليس أحد أفراد الأسرة التى تطلق الصرخة "للمتوفاة"، وهى تسير حول منزل المرأة المتوفية مع خادمتها المرافقة فى مراسم الحداد وتعلن الوفاة. وبما أن الرجال لا يجب أن يروا جسد السوبى المتوفاة فهم يعدون القبر أولاً وبعد ذلك ينسحبون للسماح لنساء الصندى إجراء الجنازة. وتقود الندولى چوبى ويديها على رأسها الموكب إلى القبر. وإذا أقيمت مراسم ثلاثة أو سبعة أيام للمتوفاة فإن الندولى چوى ستظهر ثانية وترقص.

وأخيرًا تقام حفلة رقص صغيرة. عندما تدخل مرتدية قناع سورى جديدة في الجمعية، لأنها هى أيضًا لابد أن تمر بالمراسم التى ستمر بها المرأة أنها رئيسة جميعة الصندى. وكثيرًا ما تحصل نساء على الأقنعة وكانوا فى البداية ينقصهن المكانة والنقود التى تمكنهن من الدخول فى العضوية. ويسمى مثل هذا القناع بـ Kpowa Jowei (القناع الغير مدخل) وبالرغم من أنه يمكن الرقص به فى

احتفالات الصندى فهو ينقصه القوى الفوق طبيعية الذى فى قناع السوبى الحقيقى. ويمكن أن يقام احتفال الإدخال فى أى وقت ويسمى تى كبيا ti Kapia (يحضرونه بالخارج) وتحضر الندولى چويزيا ngitia ya الأخريات مرتدية القناع الجديدة بالخارج وقدمن لها بعد أن يدفع صاحبو القناع الجديد الأتعاب من النقود والأرز والزيت و ماعز لأصحاب الأقنعة القديمة. وتطلق البندقية فتؤخذ الندولى چوبى الجديدة لتزور الزعيم والرجال المهمون فى البلدة. ويتبع ذلك تناول الوليمة والرقص.

ويتبع عروض رقص الندولى چوبى نفس النمط العام مثل حفلات ارتداء الأقنعة للجميعات السرية الأخرى. فتخرج الندولى چوبى من منطقة الجمعية المحاطة بالسياج أو من منزل، حسب المناسبة، وترافقها ليجبا تحمل حصيرة من القش تثنى على حجر مرتدية القناع عندما تكون جالسة والتى يمكن أن تستخدم أيضًا كستار لها إذا آرادت أن تعيد ترتيب زيها. وتنادى خادمتها على الاسم الشخصى لمرتديه القناع فى ترنيم منتخب عويل لتقديمها للناس وتحذر من وجودها وهم يقتربون. وترتدى الندولى چوبى بالإضافة إلى قناع الخوذة السوداء وتضع كابًا أو أكثر من الياف النخيل المصبوغة بالأسود حول رقبتها وخصرها وتحت هذا قيمصا وبنطلونا وحذاء يغطى جلد مرتديه القناع كلية. وعلى نحو تقليدى ينبغى أن تكون هذه الملابس سوداء كذلك، ولكن الآن من وقت لآخر ترتدى ملابس من الألوان الداكنة الأخرى وكذلك حذاء التندس ليس غير معروف. وهى تحمل سوطًا فى يديها تشير به وتربط أجراس فى زيها تجلجل عندما تتحرك. وزيها مزود، مثل زى مرتديات الأقنعة الأخريات تعويذات تقليدية

متنوعة من الأعشاب موضوعة فى fritambo أو قرون الخراف بالإضافة إلى أحجبة المسلمين المثنية فى أكياس صغيرة من الجلد أو القماش. ويقصد بهذه زيادة قوى مرتدى القناع وتوفير الحماية من السحر.

ترافق مجموعة من نساء الصندى الرقص ويغنين ويرجون بطريقة إيقاعية السجبوارا segbura (قرع ممتلئ بالبذور موضوع في شبكة محيطة بمزيد من البذور) وينضم إليهن الرجال يقرعون طبول السنجبى والكيلبى المستطيلة الضيقة Sangbei and Kili. وإذا كان هناك عدد من الندولى چوبى كل واحدة ترقص بدورها لفترات قصيرة من الوقت. وتواجه من تراقص من الطبالين ولا تتحرك بعيدًا أثناء الرقص ويميز المندى رقص الندولى چوبى بأنه "مشدود" وأخرق" (Komo loogo) ويقدرون سرعة وتعقد حركة القدمين. وتحرك الراقصة قدمها فى سلسلة سريعة من الخطوات قادرة على كثير من التنوع الفردى. وتطير الكابات للخارج وتلف كالدوامة فى حلقات واسعة عندما تميل وتدور الراقصة. ومثلما فى عروض الرقص الأخرى يشكل الحاضرون حلقة متسعة حول الراقصة ويظهرون استحسانهم فى نهاية كل عرض عن طريق هدايا النقود. وهناك الدعابة أيضًا عندما تتخذ الندولى چوى أوضاع هزلية، جريئة أو قلقة والتى لابد لمرافقاتها السيطرة عليها، كثيرًا بإعطائها مزيدًا من النقود.

واستخدام التمثيل الصامت الدرامى جزء هام من عرض الندولى چوبى وتتنوع تصرفاتها، مثلما رأينا وفقًا للمناسبة التى تستدعيها وعند يايا yaya بينما العضوات الجديدات لا يزلن فى حالة متقلقة ويظهر اندفاعها الجامح حول البلدة مع نساء الصندى القوى التى انطلقت بافتتاح جلسه الصندى والحرص

الذى ينبغى أن تُحكم به. وعند موت إحدى السويى يمسرح تصرفها حزن الجمعية. وفى مناسبات الفرح مثل الجانى gani. "السحب" تتويج الزعيم الأعلى أو زيارة شخص مهم، ترقص الندولى چويى لأن الرقص يحدث جو من السعادة والتناغم المعدى. مثلما عبر عن ذلك أحد الأشخاص: "الرقص هو ما نفعل لننسى الموت" . ويعتقد أن رقص مرتدية القناع عضوة الجمعية كلا من الشرارة التي تبدأ المرح العام وكذلك يلقي ضوءًا قويًا على الاحتفال.

وبالإضافة إلى الندولى چويى هناك امرأتان ثانويتان أخريان ترتديان الأقنعة وتوحيان بقدر كبير للإحساس والاستمتاع بحفلات الصندى. وهذه هى مرتدية قناع الجوندى gonde التى وصتف كـ ngengema Jowei ، و Funny sowoi السويى "المضحكة" و مرتدية القناع الساخر ***samawa* سماوا** . وكثيرًا ما يظهرن على هوامش أطراف عروض الندولى چويى وتزداد دعابة الجوندى gondi بتجاورها مع الشىء الذى تقلده بطريقة ساخرة. ومثل الجونجولى الذكر gongoli، فالجوندى ليست هيل hale والذوق اللائق بالندولى جويى وزيها مزيج من الخرق والأسماك ويتدلى منها أشياء مختلفة - علب صفيح قديمة صدأة، قواقع وبقايا الأشياء الملقاة. ومثل الجونجولى، فهى تمثل أيضا مقاومة حب الجمال، وقلب المعايير الطبيعية للجمال عمدًا، لأن الندولى چويى دائما ترتدى الأسود فالجوندى ترتدى أى لون ولأن غطاء رأس الندولى چويى يكون مسودًا بطريقة جميلة لامعًا وسليمًا ومحاطًا بكاب كامل من الرافية (ليف النخيل) بينما قناع جوندى تغير لونه بتأثير الجو، ومكسور وملطخ بالدهان وليس به سوى أضعف خيوط الرافيه. وغطاء رأس الجوندى فى الحقيقة كثيرًا ما يكون قناع

سويى غالبًا يكون قناع سويى ملقى بسبب تآكل الحشرات له أو لكسره. وعندما ينقشن غطاء الرأس على وجه الخصوص ليكون جوندى فالصنعه غير بارعة وترسم الملامح لتبدو كارينا تيرية (groteeve) والشىء المقلق لأكثر للتصرف المقبول لهيل hale مرتدى قناع، أن وجه جوندى وجسدها كثيرًا ما يترك مشكوف نصفه لتجردها من الملابس. تقول إحدى الأغنيات على الجوندى "جوندى" وقحة فهى لا تخجل من أن تظهر وجهها"، وربما ترفع مثلاً قناعها وهى ترقص لتكشف المزيد من رأسها. وهى أيضًا وقحة فى ذهابها إلى الناس وطلبها للنقود بالرغم من عدم استحقاقها كلية بدلاً من أن تنتظر بطريقة مبجلة حتى يقدم لها الناس أى هدية ربما يريدون إعطائها لها. وهذا يغضب نولى چويى (التى كما يقولون تريد كل النقود لنفسها) ومما يمتع حشود الناس أنها ستحاول مطاردة الجوندى لإبعادها.

ويستخدم حفل السماوا samawa لإرتداء الأقنعة ليس فقط محاكاة ساخرة parody ولكن أيضًا السخرية satire ويتغير زيها وفقًا للشىء الذى تقلده وتسخر منه. ولا ترتدى السماوا غطاء رأس وإنما طلاء وجه، وملابس مبالغ فيها والأشياء المضافة الملائمة. وفى إحدى المرات كان وجه السماوا مطليا بنقط سوداء وبيضاء لتمثل الجزام، ويرتبط شريط من الفراء حول ذقنها كلحية وترتدى ملابس متسخة. ويمثل بروز كبير تحت ملابسها من الأمام انتفاخ الصفن، وهى تعرج وتتكئ على عصى كالأعرج. وتغنى أن كل هذه العاهات الجسدية ستصيب أى رجل يعصى أوامر الصندى وتقطع أغنيتها بنوبات من الضحك العالى الخشن[٣]. وفى دون آخر لسماورا فى قرية مجاورة قامت بهجاء

العلمـاء المسلمين كـانت تخـريش بمخـالب السـرطان وتتكهن بحظوظ الناس بمجموعة من القواقع القديمة وقطع من اللعب المكسورة. وفى علبة أدواتها كانت تحمل عدد من النظارات "تقرأ بها" كانت باستمرار تضعها وتخلعها وكانت ترتدى قلادة من العظم كانت تقتلها وتلمس بها جبهتها وهى تقلد سبحة الصلاة عند المسلمين. وكان أيضًا معها مجموعة من العظام تتدلى من ظهر "ترقص بها" انتقاد للودى wudi التى يضعها الفالوى falui والجوبوى goboi مرتدو الأقنعة. كانت ترتدى حذاء ذى فردتين مختلفتين وقبعة قش قديمة باليه كانت تعلن أنها "شارة وظيفتها" فى جمعية البورو[١٤]. وبالرغم من أن قناع السماوا ليس منتشرًا تقريبًا بمثل درجة الجوندى (الموجودة تقريبًا فى كل قرية لديها أقنعة السويى) وهى ربما قديمة حقًا وربما تكون مستعارة من الشعوب المجاورة[١٥].

والجوندى والسماوا مثالان جيدان بالرغم من اختلافهما، على قول تيرنر أن "من الناحية الإدراكية، لا شيء يؤكد التناسق بطريقة جيدة مثل ماينا فى العقل والتناقض الظاهرى aburdity or pardox. ومن الناحية العاطفية لا شيء يشبع مثل السلوك المتهور أو المحظور والمسموح به وقتيا (١٩٦٩ : ١٦٧ وجوندى بالرغم من منافيتها للعقل فإنها تفيد ليس فقط فى تعزيز جلال والنفوذ المتجاوز الد للندولى چويى. فالسماوا فى تصويرها الحى للشرور التى تصيب الآثمين ضد صندى تظهر عجز الرجال أمام قوة صندى وهجاءها الصريح نفسه أصبح ممكنا بفضل مركز النفوذ الذى تحتله كعضوة فى صندى. وهكذا يظهر ضعف الرجل، وهم أقوى من النساء عادة، فى افتراض مؤقت لتفوق النساء أثناء احتفالات التنكر فى جميعة صندى. وتكون القضايا الجوهرية لوجود الجماعة نفسها هى

المحك. لأن المنديين يعتقدون أن عجز الرجال الجنسى ينتج عن انتهاك قوانين اليورو poro. وبالضحك على مرتدى الأقنعة الكوميدية هذه، عندئذ فهم يضحكون على حماقة تجاهل أسس السلوك الصحيح. وهكذا خلال ارتداء الأقنعة الجادة والكوميدية توفر جمعية الصندى للعامة تذكارات دورية لتعاليمها وقواها. ومن المهم بالمثل أن عروضها التى ترتدى فيها الأقنعة تعطى الفرص لاحتفالات تشكل الجماعة كلها للطبيق الناجح لهذه القوى والتعاليم بينما تدخل كل مجموعة جديدة من الشابات فى الصندى.

Notes

1 This article is part of an art historical study of *sowei* masks dealing with questions of iconography, provenance, style change, regional variation and ritual context. The fieldwork on which it is based was carried out in Sierra Leone and Liberia over a period of seven months between March and November of 1972, as part of my doctoral research. I wish to thank the Canada Council and the University of London Central Research Fund for their generous support.

2 Kenneth Little's publications on Mende ethnography are fundamental to this study and, indeed, to all work on the Mende. For this reason I have not felt it necessary to provide detailed citations. For the Sande Society his account is less satisfactory than for the Poro and this is where the present study, it is hoped, can make a contribution.

3 My findings contradict Richards' statement that membership in Sande has become less important in recent years (1974: 279). In fact, the sporadic challenge of reformist and iconoclastic Islamic groups in this century has been met by the formation of Mori Jande, or Moslem Sande chapters. Although modified by the loss of masking traditions and other pagan features these reformed Sande groups thrive, often side by side with traditional Sande chapters.

4 This flexibility is illustrated by the history of a typical Sande chapter, one of three in the village of Mende Kema, Jaiiama-Bongor chiefdom, Bo district: 'At about the time the white man came [1890s] Bundu Ka paid a certain sum to the head of Sande in order for his elder wife Lawobu to begin her own Sande Society [after she had found *sande* 'medicine' in the river as the result of a dream]. When she died Kuji took over; she was no relation to Lawobu but was elected by the elders of the family and Society officials. Then Gombɛ took over, wife of a nephew of Bundu Ka named Foreka. Then Yende became head, wife of a nephew of Foreka.' Although women informants almost always state that *sande* is inherited through the female line in uninterrupted fashion the actual practice appears closer to the example quoted above, through women connected affinally to the patrilineal descent group.

5 The etymology of the term Sowei can be understood from the related words in Vai (Zo ba) and Gola (Zogbe). D'Azevedo defines those who bear the title of Zo as 'masters of

crucial knowledge and skills that have benefited the entire community' (1973: 133) Caine gives a similar definition for the Vai (1959: 60). *Wa* in Mende, like *ba* and *gbe* in these languages means 'big'.

6 The summary below is based on a systematic study of the villages of Jaiiama-Bongor chiefdom, Bo district, and on discussions, in particular, with Paramount Chief B.A. Foday-Kai, OBE.

7 The term *yaya* appears to derive from the chorus of the song sung by the Sande women on this occasion: *O ya ya go yo*...'

8 The phrase 'to make the mud of the swamp mushy' is usually explained as referring to the swamp as the source of the ingredients used in the dish.

9 'Pulling' is also commonly referred to as *tifei* (leaves).

10 Alldridge in his early account of Sande 'pulling' and Hoffer, sixty years later, both emphasize the hard bargaining which goes on at this stage (Alldridge 1910: 224; Hoffer 1972: 160). In Alldridge's account the offerings were placed in front of the seated *ndoli jowetsia*.

11 Alldridge also describes (1910: 226) the ritual application and washing off of a cap of black mud called *soboro* for those girls already betrothed. My informants did not mention this.

12 The following brief discussion is not meant to be comprehensive, but rather suggestive of the degree of variation to be found. Customs may differ not only between districts but also within the same chiefdom.

13 Kpakuma, Jaiiama-Bongor, Sept. 29, 1972.

14 Buma, Jaiiama-Bongor, Oct. 3, 1972.

15 Alldridge describes a Gbandi comic female masquerade called 'Santelule' which sounds very similar to the *samawa* (1901: 223).

References

Alldridge, T. J. 1901 *The Sherbro and its Hinterland*. London: Macmillan.

—— 1910 *A Transformed Colony*. London: Seeley.

Caine, Augustus Feweh 1959 *A Study and Comparison of the West African Bush School and the Southern Sotho Circumcision School*. Northwestern University, M.A. Thesis.

D'Azevedo, Warren 1973 'Mask makers and myth in western Liberia', in *Primitive Art and Society*, ed. Anthony Forge. London: Oxford University Press.

Hoffer, Carol P. 1972 'Mende and Sherbro Women in High Office', *Canadian Journal of African Studies*, 6 (2): 151–64.

Little, Kenneth 1949 'The role of the secret society in cultural specialization', *American Anthropologist* 51: 199–212.

—— 1951 *The Mende of sierra Leone*. London: Routledge and Kegan Paul.

Richards, J. V. O. 1974 'The Sande: a socio-cultural organization in the Mende community in Sierra Leone'. *Baessler-Archiv* 22 (2): 265–81.

Turner, Victor 1969 *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*. London: Routledge and Kegan Paul.

الفصل التاسع

چيينا - چيينا

Gyinna - Gyinna

إظهار الچان

René A. Bravmann

رينيه آيه برافمان

فى كل أنحاء العالم الإسلامى، بين كل من الصفوة من رجال الدين وعامة المؤمنين، مفهوم الجن سمة موجودة دائمًا من وحتى الأجزاء المسلمة فى إفريقيا السوداء، الشرق الأوسط وبعيدًا حتى جنوب شرق آسيا تشكل أسرار وعمل الجان جزءًا رئيسيًا هامًا من الأبعاد الكتابية (القرآن) والسحرية والشعبية للإيمان وفكر علماء الدين الضليعون مليا فى تعريف الجن، وكانت فكرة أساسية فى الكلاسيكيات العظيمة فى الأدب الإسلامى مثل ألف ليلة وليلة وكلمة ثابتة فى اللغة اليومية وفلكلور المؤمنين، ويمكن بسهولة جمع الوصف الشفهى للجان وهى حكايات جذابة. يتناول زار المعتنق الإسلام من بوبو - ديولا Bobo - Dyula من جنوب غربى ڤولتا العليا، مع ذلك العالم الغامض للجان بطريقة فريدة. من خلال وساطة القناع والطقوس والفنية المحيطة، يعطى زارا شكل وجسد للروح الزائلة وبذلك تمكن أعضاء المجتمع من فهم والربط ذهنيًا بطريقة مكتملة أكثر

بهذا العصر الهام فى الإسلام. وإنه بالكاد يثير الدهشة أن فى نطاق الثقافة الإفريقية المتأسلمة أن يُستخدم القناع فى جعل الجان يظهرون. وكيف ولماذا يحدث هذا؟ مع ذلك أسئلة مهمة، ويمكن أن تساعدنا إجاباتهم لكسب تقدير أكبر من الإسهامات الإبداعية التى يقدمها مسلمون غرب إفريقيا وللأبعاد الدينية والثقافية ككل.

كخلفية سننظر على حفل ارتداء الأقنعة la Gue المعروف بـ lo gue لو جيو، رقصة الأقنعة البيضاء والشخص المرتدى القناع الأكثر أهمية چيانا چيانا، وستكون النظرة السريعة لمفهوم الجن فى كل من الدوائر الإسلامية الرسمية والشعبية مناسبة. والجن موجودون منذ القدم، قدم الإيمان نفسه، لأن أول ذكر لهم فى القرآن، حيث يوصفون على أنهم كائنات فوق البشر خلقت من نار ولهب لا يدركها الإنسان، وقادرة على الظهور فى أشكال متنوعة. والكثيرون يعتبرونهم كأرواح الطبيعة فى العالم العربى قبل الإسلام، قوى أكبر من أن يستطيع الإنسان التحكم فيها وفى نزاع معه وهذه الأرواح تدريجيًا أصبحت تحت السيطرة ومعظمهم أصبحوا مسلمين. وهؤلاء الذين لم يصبحوا مسلمين يشكلون جزءًا من عالم غير المؤمنين ويعتقد أنهم متحالفون مع الشيطان. ولكن الأدب الإسلامى ووجهة النظر الرسمية للإيمان، هو عامة قبول الجان حتى الأدب القضائى للإسلام يناقش بجدية موقع الجان وخاصة بالنسبة لقضايا الزواج، الموت والملكية والميراث. والآراء التى حول طبيعتهم وقانونينهم تنوعت بالتأكيد عبر القرون، ولكن بروز وقوة هذه الناحية فى الإسلام لم ينكرها أحد أبدًا.

وإذا كان الإسلام الرسمى تذبذب أمام فكرة الجان وعلاقاتها بالإيمان ككل، لم تكن هذه الحالة مع الخيال والكتابات الشعبية فى الموضوع، وكان مفهوم الجان قد شغل دائما مكانا بارزًا لدى المسلمين واستخدامه داخل نطاق المستودع السحرى للإيمان مؤكدًا. ويمتلئ الأدب الإسلامى بالإشارات للجنيات والجن والقوى الروحية التى إما تكون معادية للبشر أو إنها تخدم أفراد خلال إرشاد إيجابى ومستتيرا. ويوصف الجن بأنهم متقلبون ساخرون ومريكون لحظة وبعد ذلك يغيرون شخصيتهم فيساعدون ويرشدون ويعلمون. والجن ربما يأتون تحت سيطرة شخص وفى هذه الحالة يصبح الجن المصدر المرشد له، يمكن تحقيق قمم أكبر من النجاح فى كل من الحياة الدينية والدنيوية. بين السلالات من عبيد إفريقيا فى تركيا، يلاحظ پى إن بوراتاڤ عدد من الخصائص القوية للجن فى الفولكلور. وهنا يصور الجن على أنهم أعضاء لكلا الجنسين يعيشون معًا فى العالم وراء نطاق البشر وهم منظمون بطرق مثل البشر، لهم زعيمهم وقادتهم الآخرون وعديد من الارتباطات. ويحدث عمل الجن فى الليل فقط ويتوقف فقط قبل صلاة الفجر. وهم يتصرفون بطرق عديدة ويتخذون شخصية حيادية بالنسبة لمعظم الناس وبينما يمكنهم مضايقة الناس أو خداعهم، إلا أنهم عمومًا ليسوا أشرارًا أو خطرين طالما لم يضايقهم أحد. ويمكن أن يسبب الجان مع ذلك كربًا عظيمًا للذين يثيرون استيائهم بعقابهم وإصابتهم بالأمراض. ويقال إن الناس الذين التوت أوصالهم بطريقة شديدة أو اصيبوا بالشلل أو الجنون جلبوا على أنفسهم غضب الجان. وبعكس ذلك فالناس الذين يعتقد أنهم متفهمون ومراعون للجان يتلقون مكافآت كبيرة فى شكل ثروة أو نجاح. ويمكن للجان أن يظهرو فى شكل حيوانات (قطة أو ماعز أسود على سبيل المثال) أو فى هيئة

بشر. وعندما يكون الظهور فى شكل بشر فإن الشكل يتراوح بين قامة القزم إلى الطول المفرط، ويكون سخيفًا ولونه أبيض جدًا.

ويتوازى وصف الجان وأهمية المفهوم بين مجتمعات غرب إفريقيا المعتنقة الإسلام إلى حد بعيد المعلومات المتاحة فى الأجزاء الآخرى من العالم الإسلامى. ويصور الجان بطريقة حيوية أكثر حتى ويجعلون أنفسهم يظهرون خلال عدة طرق تنكر تسمح لهم بالطواف خلال القرى والبلدات بالليل. ويقال إن الجان الشرير بين سونجاى مالى، يعرفون بـ "هولى باى holy bi" يظهرون فى هيئة الكلاب والقطط[٤]، وبالنسبة للزار من فولتا العليا، أدى الخيال الوصفى لتطور القناع الكامل الذى يعطى شكل ومادة ملموسة لعالم الجان.

وزارا من بوبو ديولاسو أعضاء للحضارة Manding الماندينج، بعد أن هاجروا إلى هذه المنطقة فى القرن الخامس أو السادس عشر من مدة سان San وچنين فى مالى Jenne. ويتذكرون جيد استيطانهم فى سيا sya (الاسم الأهلى لبوبو - ديولاسو) بدعوة بوبو أحد أبناء البلد الأصليين فى كل من التراث الشفهى لكل من زارا وبوبو. بالنسبة لبوبو أبرز تطور قريتهم الزراعية أساسًا إلى مركز تجارى ذى أهمية وشهرة مستقبلية. وجلب أهل Zara ذوى الميول التجارية الدين الإسلامى وحيث أنهم مسلمون يتاجرون لمسافات بعيدة استطاعوا أن يجعلوا سيا Sya محطة متوسطة هامة عبر الطرق التجارية التى تهيمن عليها ماندينج والتى تمتد من حافة الصحراء لغابة إفريقيا الغربية. ويؤكد تقاليد زارا أنهم سرعان ما أصبح لهم السيادة السياسية على البوبو، بالرغم من أن الآخرين احتفظوا بسيطرتهم القانونية والشعائرية على الأرض. واستمرت سيطرة الزار بدون منازع

حتى القرن الثامن عشر، عندما انهت بقوة النظريات الإسلامية للوهابيين والكونج Kong هيمنتها. ومن تلك الفترة حتى وصول الارتال المتقدمة للجيش الفرنسى فى نهاية القرن التاسع عشرن كان الزار بالتناوب تحت سيطرة الدافنج Daging الوهابيين ووطارا الكونج Wattara of Kong(٧). وطوال هذا الوقت كانت غرائزهم التجارية والتزامهم بالإسلام لم يميز الزار من البوبو والثقافات الأهلية الأخرى فحسب وإنما أيضًا مكنتهم من الاستمرار فى تطوير وعيهم الجماعى.

ولا يزال البوبو- ديولاسو Bobo-Dioulosso وجماعة الزار الحالية الموجودة أساسًا فى حي سيا sya القديم، يوجهه مجموعة من الموظفين المسلمين. ومنذ السنوات الأولى فى هذا القرن، كان الزار zara يقوم بدور الإمام فى المسجد الرئيسى. وطالما اعتبر هؤلاء الأئمة كقادة حقيقيين للزار ووجهوا بطريقة فعالة النمو الروحى للجماعة. وبمثل أهمية منصب الإمام، كذلك كان العديد من المعلمين أو الكاراموكوس الذين وجهوا بفاعلية ونظموا الشئون الدينية اليومية لسيا Sya. وهؤلاء الأفراد المتعلمون، الرجال الذين يجمعون بين معرفة القانون والتعليم والذين يفسرون مبادى وعادات الإيمان، وهم الأئمة فى الصلوات والذين يشرفون عند غسل الموتى والإجراءات الجنائزية الأخرى وهم موجودون فى كل من احتفالات التسمية والزواج.

ويعمل الكاراموكوس أيضًا كوسطاء بين الجماعة وعالم الجان، مفسرين ومساعدين فى السيطرة على الجان غير المرئيين بحيث أن الناس يمكن أن تفهمهم وحتى يستغلون قواهم(٨). وحيث إنهم ماهرون فى طرق السحر والمعرفة بالقران وطرق التقنية فأنهم قادرون على استحضار الجان خلال صيغ متنوعة.

والصلوات الصحيحة والمناسبة عندما يرتلها الكاراموكوس يمكن أن تجعل الجان مرئيين. وإحضار مواد من عالم الطبيعة مع آيات من القرآن يمكن أيضًا أن تساعد فى عملية التحكم. ويظهر أيضا قوة وفاعلية الكلمة المكتوبة وهكذا فالصيغ السحرية التى تكتب على ألواح من الخشب يمكن أن تزال بالغسيل وتستخدم كشىء واق ضد الجان أو تخزن فى أوعية بلاستيك أو زجاجات لمثل هذا الاستخدام فى وقت ما بالمستقبل. ويشكل حشد من كتيبات سحرية، معظمها مستمد من نصوص من إفريقيا الشمالية جزءًا من مستودع الكاراموكو وأهمها هو شمس المعروف Shams al - Ma'ruf لابن عبد الله البونى Ibn Abdallah al - Buni .

ومعظم الزار يأتون للكاراموكو بثقة عندما يحتاجون إجابات للأسئلة عن الجان، لأن فقط الكاراموكو يمكنهم مساعدتهم لتخفيف المواجهة بين البشر ووسطاء الأرواح هؤلاء. وإذا واجه أحد متاعب من الجان ولم يستشر كاراموكو ربما يؤدى إلى العديد من النكبات ولذلك سيسأل أحد زارا فطن النصيحة وتوجيه المعلم ليضمن أنه مستعد: يؤكد الكاراموكوان الجان يمكن السيطرة عليهم إذا اتبع الفرد الوسائل الوقائية. وربما الجان حتى تحت الظروف المثالية، يصبحون حلفاء ويساعدون الفرد للحصول على مكافآت دنيوية كالثروة والهيبة. والدليل على فشل الأفراد فى استشارة المعلمين المسلمين بالنسبة للجان واضح فى كل مكان. والزار الذين يعتبرون فاشلين إما اقتصاديًا أو اجتماعيًا يقال إنهم قهرهم الجان. ويشعر أن المجنون يستعبده الجن نفسيا، فيلاحظ أنهم مضطربون وخائفون وعاجزون عن معرفة هويته بوسائلهم الروحية[٩].

ويقال إن ثرثرة المجنون التى تكون غير مفهومة للآخرين، تمثل الاتصال بين المجنون والجن، وكذلك العرج والعمى والساحرات اللائى يقعن خارج حدود الموجود الزار الطبيعية، أمثلة أخرى لهؤلاء الذين قهرهم الجن.

وتدور مناقشة الجان ليس فقط بين المتعلمين ولكن أيضًا بين معظم المؤمنين. وتنتشر حكايات الزار عن أعمال الجان الأماكن التى يسكنوها وشئونهم وظهورهم فى كل أنحاء منطقة سيا. ويقال إن نهر الأوى Ou الذى يجرى خلال الحى، إنه مكان الاختباء المفضل للجان، الذين يأتون للاستمتاع ببرودة النهر بالليل. وتقول أمهات الزار إنهن حذرون فى السماح لأطفالهن باللعب على ضفتى النهر بالليل، لأن هناك كثيرًا من القصص عن أطفال خطفهم الجان وعادوا بعد عدة أيام فقط. وبينما يعود هؤلاء الأطفال الأسطوريون دائمًا يعودون وافرون الصحة، ومطعمون جيدًا وكثيرًا ما يكونوا يرتدون ملابس جديدة إلا أن الأمهات يشعرن أن أبناءهم ربما استخدمهم الجان لبعض أغراضهم الشائنة.

وربما أن بعض الجان غزو حتى الخيالات الجنسية للشباب، وهم يظهرون فى أحلام الصبية المراهقين كنساء جميلات سرعان ما تختفين عندما يستيقظون. ومن هذه الأحلام شاب جالس على مقعد فى مسرح تقترب منه شابة فى غاية الجمال الذى يمكن تصوره. وبدون أن تقول كلمة تجلس بجواره وتسحره بجمالها وتتبعه خارج المسرح عندما ينتهى الفيلم وعندما يدعوها إلى بيته تركب على ظهر الموبيليت أو الدراجة بدون تردد. ولكن الشابة لم تتكلم بعد، ولكنها تكون رفيقة طائعة وفى كل هذه الأحلام، لا ينجح الرجل أبدًا فى الوصول إلى بيته سالمًا، فإما يصدم موبيلته Mobylette صخرة فى الطريق أو تتقلب أو

يضل طريقه وقتيا. وفى ارتباكه مما أصابه يلتفت ليطمئن نفسه بوجود رفيقته ولكنها لم تعد موجودة هناك ويكون جمالها وصمتها وتحفظها واختفاؤها السريع كلها دلالات على انها من الجان، لأن السرعة والمراوغة تكمل الشخصية المركبة المعروفة عن الجان من الصفات المحلية. يمكن لمجتمع الزار وأفراده مع ذلك أن يزدهر وينجح خلال المعالجة والسيطرة الحذرة لعالم الجان. ومثلما ذكرنا من قبل أنه شخص الكاراموكو ومعرفته ومهاراته التى تسمح بهذه العلاقة الصحية. وهؤلاء القادرون على الصمود فى المواجهة الأولية مع الجان ربما يقدرون على استخدام قواه وتبصره لأهداف شخصيته.

ويقال إن الناس البارزين والناجحين لديهم علاقة قوية وقابلة للنمو مع جن شخصى، فالتغلب على هذه الروح حولها إلى خادم شخصى. وكرفيق شخصى للفرد، سوف يرشده الجن ويحميه طوال الحياة. فقط الموت يمكن أن يرفقهما وفى الجناة العلنية للشخصية المشهورة الزارا سيكون الشكل المرتدى القناع للجن هى التى تؤدى فى أحوال كثيرة.

وقناع جيينا-جيينا، روح الجن تظهر، أهم وسيط فى الأقنعة المعروفة ب lo Gue(الأقنعة البيضاء) تعنى عالم الأرواح الإسلامى كله. ويتكون من مجموعة من مرتدى الأقنعة الذين يقومون بدور مرافقين للجياا الجيانا Gyinna-Gyinna المجسدين ولسمح لد لوجو Lo Gue الأداء ليلاً فقط وعامة من الليالى الثالثة عشر و الرابعة عشر من الشهر القمرى عندما يكون القمر مكتملا. وتعرف هذه الفترة الممتدة إلى يومين بـ Yegewulu، وتعتبر انسب وقت لظهور لوجو. وتنظر إليها على أنها إيجابية بخاصة للبشر، ويعتبر الأطفال الذين يولدون فى هذه

الأوقات على أنهم محظوظون بطريقة خاصة وموهوبون بأبعاد زائدة من الوضوح العقلى ويعتقدان اليچيولو Yegewalu أيضا مناسب خاصة للأسباب الجمالية حيث إن الراقصين يستطيعون الأداء بسرور أكثر فى ضوء القمر المكتمل ويستمتع الحضور ببراعة الرقص بطريقة أكثر اكتمالا.

هناك مناسبتان فقط فى ثقافة الزار تستلزم حضور الـ لوجو: العرض السنوى فى چومبيل، فى الليلة العاشرة من الشهر الأول للسنة الهجرية والجنازات الشعبية لذى المكانة من الزارا. تشدد المناسبات وتؤكد أن ضمينا على تلك الرابطة بين الإنسان وعالم الجان يعنى البرهان السنوى للروابط النامية بين كل أفراد هذا المجتمع المسلم والعالم الروحى. والعرض الوحيد للجومبيل حاسمًا، لأن هذا الليل ينظر إليه باضطراد على أنه الوقت الأكثر سحرًا وغموضًا فى العالم الإسلام ويقال إن الجان يكونون نشيطون خاصة فى ذلك الوقت ولذلك لابد للزارا أن يقووا أنفسهم ضد الأرواح خلال حشد من العناصر السحرية والشعائرية والتعويذية[١٢] وتؤدى اللوجو متأخرًا فى الليل وتستمر حتى الفجر، فتمكن عالم الأحياء، اللذين الآن فى حالة متزايدة من الحماية لمواجهة وتحييد عالم القوى فوق طبيعية. وفيما عدا هذا الظهور السنوى، والذى يكرس لحماية مجتمع الزارا ككل من تقلب الجان. وسوف يرى الـ لوجو فقط ثانية عندما يظهر فى جنازة لإرضاء الجان الشخصى للزارا المتوفى وفى مثل هذه المناسبة يعزز عرض اللوجو علنا العلاقة بين البشر والجان، تلك الصلة الحيوية بين الرجل أو المرأة والجن.

وطبقًا لتقاليد الزارا، فحفل ارتداء الأقنعة لوجو متمتع بقداسة الزمن ويظهر من إفادنى بالمعلومات من الزارا فى بوبو ديولاسو بثبات أن أصول حفلات أرتداء الأقنعة تنشأ من شمالى بلد الزارا والعديد من القرى الزارا الصغيرة وجماعات الزارا بوب Zara- Bobo الممتدة وإلى الشمال والشمال الغربى من المدينة [١٢] وهم يزعمون علاوة على ذلك أن لاجو أدخل إلى بوبو ديولاسو وقبلتها جماعة الزارا هناك فى أوائل هذا القرن. وتؤكد وثيقتان مستقلتان هذا التاريخ المتأخر نسبيا فوصف سانى سانسون Sani Sanson الموجز وغير المنشور عن عرض لوجو فى ١٩٢٨ ومذكرات جديدة لافتًا النظر لمرتدى الأقنعة من القماش الأبيض فى خريف ١٩٢٩ توحى بحداثة العروض[١٣]. ولاحظ على سانى Ali Sani، زعيم جماعة الزارا فى بوبو ديولاسو بأن لوجو أحضر إلى المدينة فى الفترة التى كانت جماعة الزارا يوجهها حزم أكبر زعامة الكاراموكوس بعد وقت قصير من استيلاء جماعة الزارا على زمام الأمور فى المسجد المركزى ويتزامن ظهورها أيضًا مع فترة استقلال الزارا عن سيطر الديولا Dyula فى المدينة وعندما قبل أن الزارا بدأو يعيشون فترة من الازدهار الاقتصادى المتضاعف.

كانت المعتقدات والاهتمام بالجان موجودًا قبل وصول لوجو ولكن جاء قبولها نتيجة نصيحة العديد من الكاراموكو الذين رأوها كعنصر إضافى لذخيرتهم الروحية. وحتى ذلك الوقت كان حفل ارتداء الأقنعة لوجو يستعيره زارا البوبو - ديولاسو من الجماعات المجاورة، وهو عرف انتهى بإقامتهم حفلات ارتداء الأقنعة الخاصة بهم.

ويشكل الچينا - چينيا ورفاقه المرتدون الأقنعة كسوة من أنواع الأقنعة المتميزة فى منطقة غرب الڤولتا. وليس مثل مظهرهم أى شىء آخر، بأزيائهم المصنوعة من القطن الأبيض المنسوج إما محليًا أو فى الأوقات الأخيرة من قماش قطنى أبيض مستورد. ولأنهم نساجون خبراء فى رأى البلدان المجاورة، استخدم الزارا القماش القطنى لأقصى درجة فى صنع أقنعتهم.

ويتكون اللوجو من أزياء من القماش على مقاس الجسم تخيط بأناقة على أجسام الراقصين الشباب الرياضيين فى محاولة لتشخيص الصفات المضيئة وسريعة الزوال التى تصف بها الچان ورفاقهم بطريقة مرئية[١٥]. وهناك لونان سائدان فى الأقنعة: الأبيض والأسود. ولابد للأقنعة الذكر والأنثى الچيينا أن تكون جميعها بيضاء، مع ذلك لتصور بدقة، فى المجال البصرى، الوصف اللفظى لهذه الشخصيات الروحية. وتجمع أزياء رفاقهم بين الأبيض والأسود فى أنماط متنوعة Yororo يورورو، وربما يتراوح هذا بين قطع من الأسود والأبيض عشوائية إلى خطوط سوداء عمودية وأفقية على خلفية بيضاء مع تناسق هندسى، إلى أنماط متقاطعة على الصدر والظهر، إما فى أسود على أبيض أو العكس.

وملابس الأقنعة صارخة وتنطق بوضوح، وبطريقة تسمح للأشكال الراقصة التحرك بطريقة تكاد تكون أثيرية ويتم اختيار الراقصين طويل القامة النحفاء، الأقوياء والممارسين للرياضة لهذه الصفة خاصة: فمن النادر أن تجد رجلا أقل من ستة أقدام يسمح له بالرقص فى احتفال ارتداء الأقنعة هذا. فطول القامة مهم، لأن الچينا - الچينا لا بد أن يقف فوق جميع الأشكال المرتدية القناع: لابد

أن يكون الراقص نحيفا أيضًا لأن الجن يوصفون بأنهم طويلو القامة ونحيلون ومفتولون فى مظهرهم. ويتحقق مزيدًا من الطول بعرف خشبى باثنى عشر إلى سنة عشر وتدًا عموديًا تنبثق فوق الرأس. وبهذه الأوتاد مع الجزء القماش من وجه القناع تكون رأس الشخص. ويقال إنها تمثل شعر الجان الذى يكون منتصبًا وينمو تجاه السماء. ويغلف باقى الجسد فى قماش قطنى أبيض مشدود بإحكام ومخيطة معا فى طريقة تبدو بلا خياطة فعلية. وبعد ارتداء ملابسه كاملة يقف الچينا- الچينا وتبلغ قامته تقريبًا ثمانية أقدام رمزًا للتفوق الروحى فى السيطرة على الشخصيات الأخرى للوجو lo gue ويحتاج الوجود الكلى للچينا چينا العمل تمامًا وفق المفاهيم الرسمية والشعبية للچن التى يؤمن بها الزارا ولذلك حتى ملابس وتجهيزات الشكل المرتدى قناعًا ونمر الرقص والعلاقة بين الموسيقيين والچينا چينا لابد أن تعكس أفكار الزارا لهذه الأشياء. وتعتبر النار والحرارة نواحى أساسية للچن وتتكشف هذه العناصر خلال استكشاف المزيد من شخصية وتحركات الچيينا چيينا، ومن أحد أهم واجبات الـ griot فى لوجو هى "تسخين" أجسام الراقصين. وهم يفعلون هذا بانبعاث دقات سريعة قصيرة من الـ den الدندنسا den sa، طبلة الضغط المعدنية، ويسمى النمط لوجو بى كريهو lo gue bi Kriho، الذى يعنى حرفيًا "الموسيقى التى تأخذ اللوجو" ومفهوم ضمنيا هنا فعل الجريوت griot الرئيسى من قرع الطبل للوجو وهو جالس، والذى تدفعه الموسيقى على النهوض والرقص. وهذه هى اللحظة الوحيدة عندما يمارس نفوذهم الضمنى على اللوجو. ومن هذه المرحلة وما يلى يكون أى عضو روحى فى لوجو فى عملي الرقص يقال إنه حدث له "تسخين كلى" ويشار له "كدافئ" أو "ساخن" (نيمى مانى nimi mani toba)[١٦] وچيينا-چيينا مع ذلك بطبيعته

"ساخن"وهكذا ليس هناك حاجة لهم إن تسحرهم الموسيقى بنفس الطريقة مثل الأقنعة الأخرى.

والچيينا-چيينا لهم سلسلتهم الخاصة بهم من الإيماءات تسمى yabaro يابارو، التى تمدهم باحمائهم هم خلال الحركات مثل البروته (دورات على قدم واحدة وعلى أصابع القدم) القوية والحركات القافزة بالوثب بمساعدة عصيهم. فقط الچيينا - چيينا الذين يعرضون مثل هذا الاستقلال وتوضح الأغنيات المخصصة لهم نفوذهم النارى. ويقول الرجال والنساء إنه ينبغى تجنب النظر مباشرة إلى هذه الأشكال لأن فعل ذلك سيعرضهم لمخاطرة الإصابة بالحرارة التى تنبعث منهم ولن يكون أحد متهورًا بحيث يلمس جسد الچيينا- چيينا، لأن مثلما تقول أغنيته الأساسية Malé Gyinna، لو لمس أحد جسم چيينا، Kouma anewo Togo إنها مثل النار ويجتمع الرقص والموسيقى والأغنية لتوكيد الطبيعة النارية أساسًا للچيينا- چيينا وتركيبها الأثيرى ودقات الطبول نغمات الفلوت التى ترشد چيينا-چيينا يتفرد بها لوجو لأنها بطيئة بطريقة ملازمة ومتسقة فى إيقاعها ومبجلة فى النغمات ومنسجمة مع القناع نفسه. ويساهم اثنان من البلافون balaphones فى الأبعاد الموسيقية بعمل خلفية من النغمات المخففة الصوت ولكنها غريبة وتؤكد رقصة لوجو كلها الچيينا-چيينا الرئيسية الهامة، لأن الشخصيات المرتدية للأقنعة من الأرواح الأخرى تعمل أساسًا كمقدمة لدخول هذه الشخصان وبعد ذلك الراقصون المساندون، ويتكون كثير من عرض المساء من راقصى اللوجو الآخرين ويحركون أرضية الرقص اللطريط (صخر أحمر مسامى) لحلقة الرقص بأقدامهم وشعور أعناقهم ذات العرف ليخلقوا زوبعة من التراب سيرقص ويقفز داخلها الچينا- چينا، مما يحدث تأثير

الأرواح الأثيرية فى كل من الأرض ويحلق فى الهواء. ويزيد فقط ضوء القمر المكتمل من التأثيرات الوامضة والزائلة سريعًا للچيينا چينا.

والجسم الساخن، والاستقلال عن القوى، والدرجة العالية من عدم التبؤ بما سيفعل الچيينا-چيينا كل هذه جزء من شخصيته الأساسية. وفى نطاق اللوجو، لذلك يتحتم على مخرجى هذا التنظيم التذكرى التحكم والسيطرة على هذه العناصر ذات الخطر المحتمل فى شخصيته.. ويقول الزارا إن لوجو يمكن أن ينجح فقط لو نفذ قادة الحفل التنكرى الإجراءات الطقوسية العديدة التى ستمكنهم من توجيه وإرشاد الچيينا- الچينا المتقلب دائمًا طوال عرضهم. ولهذا العرض يثبت حشد من التعاويذ فى البامبادا bamba da أغطية الرأس المستدقة البيضاء التى يضعها الجريوت griots الرئيسيون الذين يلعبون ويرقصون للچينا- چيينا[٧]. ويربط فى خصر المرافقين لهذه الأشخاص المرتدين الأقنعة. فقط يحتاج الچيينا- چيينا مرشدين من البشر، رجلان قويان يمسكون فى حبل قوى مربوط فى خصر الجن. ولا يحتاج قناع لاجو آخر مثل هذا الاهتمام، لأن لا قناع آخر لديه استقلالية العقل أو القوة الفطرية ليضرب الناس الذين يأتون لمشاهدة هذا العرض التشريفى. وكل هذه التدابير الوقائية لا بد أن تتبع بصرامة، لأن الچيينا- چيينا، فى سياق اللوجو لا بد أن يبجل، ويساند ويتصرف كمرافق مناسب للروح المتوفاه.

وجوهر لوجو، هذا العرض ليوم واحد الذى يستمر من منتصف الليل إلى الفجر يوصف محليا على انه fougo donb، او "مسح آثار الأقدام إنه الاحتفال الذى يبجل موت زارا المهم وهو الرابطة بين النجاح الشخصى

والمجتمعى وبينه وبين روح الجن المرشدة له أولها. ويمكن للوجو أن يحدث بعض الدفن الفعلى والإجراءات الجنائزية الإسلامية، ولكن هذا التوقيت غير مهم. وحيث إن الشعيرة تبجل وتعزز هيبة وغنى الفرد، إنها مناسبة ثبت إنها مكلفة للأبناء وكثيرًا ما يحتاجون للقوت لجمع البضائع والأشياء والنقود الضرورية لدفع ما يتكلف العرض. وبعض الزارا يقترحون أن العائلة لا ينبغى أن تنتظر وقت أطول مما ينبغى لتحرير روح المتوفى فى النهاية ولكن على الأغلب الوقت ليس عنصر ملزم. ويقول معظم الزارا أن كل من روح المتوفى والجن الشخصى له أولها سينتظرون بصبر حتى عرض اللوجو.

وجوهر اللوجو هو إسعاد كل من الجن الشخصى وروح المتوفى بحيث إذا تركوا عالم الأحياء معا واستمروا فى علاقتهم الإيجابية فى العالم الآخر وظهور الجيينا - چيينا ورفاقهم الأرواح والذى يتضمن تلك الشخصيات المرتدية الأقنعة مثل بولفور وكيكير بوجو وبولويوروورو وآخرين فأنهم يشار إليهم على أنهم Furu w "انتهى الصالح" وتعترف هذه العبارة مثل عرض The good is Finiohed لوجو بأن وجود العلاقة الإيجابية بين المتوفى وجنه الشخصى على الأرض يعنى الأمل لاستمرار هذه الرابطة فى عالم الأسلاف.

Notes

1 Research among the Zara of Upper Volta was made possible through the generous support of the Social Science Research Council in 1972–73 and the American Philosophical Society in the spring of 1974. I also wish to express my deepest thanks to Chief Ali Sanu of Sya quarter, Bobo-Dioulasso, and to Zouma Sanu, leader of the *Lo Gue*, its most accomplished artist and a former master dancer of the *Gyinna-Gyinna*. Their assistance and understanding have made this article possible.

2 For a detailed exploration of the traditional attitudes toward the *Jinn* see Edward Lane (1836, vol. 1, chpt. 10) and D. B. Macdonald (1965, chpts, 5, 10).

3 P. N. Boratav (1951: 83–8). A more complete discussion by the same author can be found in his 1958 article (pp. 7–23).

4 Jean Rouch's classic study *La Religion et la Magie Songhay* (1960) should be consulted for a thorough examination of the *holy bi, jinn* and magical beliefs among the Songhay of western Niger.

5 Two articles by Guy Le Moal, anthropologist and former director of the C.V.R.S. in Ouagadougou introduced me to the importance of the Zara or Manding element in southwestern Upper Volta: 'Notes sur les populations "Bobo"' (1957: 418–30) and 'Enquête sur l'histoire du peuplement du pays Bobo' (1968: 6–9).

6 Historical traditions of the Zara were collected in the Zara quarters of Sya and Bolomakote in November 1972 and in May 1974. Bobo versions of the Zara arrival were recorded in January and April 1973 and May 1974 at Kounima, Tounouma and Koko quarters, Bobo-Dioulasso.

7 The history and importance of Wahabu is well assessed by Nehemiah Levtzion (1968: 145–52). The most comprehensive account of the impact of the Wattara of Kong on Bobo-Dioulasso can be found in Lucy Quimby's unpublished doctoral dissertation (1972).

8 The position of the karamoko as the chief intermediary between the faithful and the *djinn* is also noted by Quimby (1972, chapt. 2) and was a feature of the teacher-cleric's role, which I observed in 1967–68 among the Manding of the Cercle de Bondoukou, Ivory Coast.

9 The idea that the mad are agents of the *djinn* is certainly not restricted to the Zara. It occurs among the Songhai and Hausa and can be found over and over again in the literature and folklore of Islam. Indeed, this association must be ancient, for as Hunwick (1976: 16) has noted, the very term for 'mad' in Arabic, *majnun*, literally means 'possessed by a jinn'.

10 This composite picture of the *djinn* is drawn from my research and also from the unpublished sources of Father Montjoie of the Church of Tounouma, discussions with Mr. Sani Sanon of Sya, and Lucy Quimby's observations among the Kong Dyula in her dissertation.

11 For the importance and meaning of *Jombele* within another Manding context, see my comments in *Islam and Tribal Art in West Africa* (1974, chapt. 7).

12 A brief description of the Zara region north of Bobo-Dioulasso is provided by Le Moal (1957: 26–29).

13 Sani Sanon, 'Lo Gué, une fête indigène de Sya', 1928; and 'L'Histoire de Tounouma', a compilation of the diaries and notes of the White Fathers of Tounouma. I wish to express my thanks to Mr. Sanon and Father Alain for allowing me access to these valuable sources.

14 The tradition of borrowing the *Lo Gue* is still very much alive, and Zara villages around Bobo-Dioulasso without this masquerade regularly ask for the masks and dancers from Sya. This has extended even to Bobo communities who wish to honor one of their prominent members who has converted to Islam.

15 A *Lo Gue* performance will generally include the following mask types: *nyanon tala dungu, bolo-furu, kolingo, bolo-yororo, këkërëpögö, nyanë, të bolo, ligëyara, kikiri dëzugu* and *kubëlu*. Each is regarded as a spirit agent with its own personality, but they are all dominated by the two *Gyinna-Gyinna*.

16 The griots of Bobo-Dioulasso indicate that a *Lo Gue* performer can only dance well (*animi kyë*) if his body and spirit have been fully warmed by the music. This warming process begins in the flexed knees, gradually rises through the upper torso, and finally arrives within the head of the dancer, enabling him to perform impressive turning and twisting head movements that have a life independent from the rest of his body. This dance state, of active and pulsating head in contrast to a composed body, is referred to as *amyo*, 'dancing with one's head'.

17 *Bamba-da*, literally, 'the head of the crocodile', is a peaked cap reserved for male elders and must be worn by the griots when playing before the *Gyinna-Gyinna*.

* For technical reasons it was not possible to employ the open o symbol occurring in certain words in this article. "ö" has been substituted as the nearest equivalent in standard type. For the same reason, ë has been substituted for the *epsilon* symbol.

Bibliography

Boratav, P. N. 1951. 'The Negro in the Turkish Folklore'. *Journal of American Folklore* 64, 251.

—— 1958. 'Les Noirs dans le folklore Turc et le folklore des Noirs de Turquie'. *Journal de la Société des Africanistes* 28.

Bravmann, René A. 1974. *Islam and Tribal Art in West Africa*. London: Cambridge UP.

Hunwick, J. O. 1976. *Islam in Africa: Friend or Foe*. Accra: Ghana Universities Press.

Lane, Edward 1836. *Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London: Charles Knight and Co.

Le Moal, Guy 1957. 'Notes sur les populations "Bobo"'. *Bulletin I.F.A.N.* 19, 3-4.

—— 1968. 'Enquette sur l'histoire du peuplement du pays Bobo'. *Notes et Documents Voltaiques* 1, 2.

Levtzion, Nehemiah 1968. *Muslims and Chiefs in West Africa*. Oxford: Clarendon Press.

Macdonald, D.B. 1965. *Religious Attitude and Life in Islam*. 2nd imp. Chicago: University of Chicago Press, 1912.

Quimby, Lucy 1972. 'Transformations of Belief – Islam among the Dyula of Kongbourgou from 1880 to 1970'. Unpublished doctoral thesis.

Rouch, Jean 1960. *La Religion et la Magie Songhay*. 2nd imp. Bruxelles: Université de Bruxelles Inst. de Sociologie, Anthropologie Sociale, 1989.

Sanon, Sani 1928. 'Lo Gué, une fête indigène de Sya'. Unpublished paper.

الفصل العاشر

الإبداع والمشاركة والتغيير
فى ممارسة مسرح من أجل التنمية

اوجا إس آبا Oga S. Abah

المسرح والتغيير

فى كل أنحاء العالم كلما يمارس مسرح من أجل التنمية (T F D)[1] يعرف نفسه كاتجاه بديل، والبرنامج الذى يتابعه برنامج تغيير، وفكرة الآخر قوية إلى حد بعيد فى تعريف الـ (T F D) لنفسه ولدوره. ومن المهم أيضًا أن فى ممارسته تحتل الآخرية "Othermess" مكانًا مركزيًا فى استراتيجية الاستطرادية، أولاً فى شكله الفنى وثانيًا فى القضايا والمشاركين فيه. ومن ناحية ثانية الغاية النهائية لهذا الاستكشاف للبديل و "الآخر" كأداه للانسلاخ Alienation والاخضاع Subjugation، هو البحث عن نقطة توازن أو تغيير. أنه طريق الرحلة من نقطة الانفصال إلى حيث يمكن تحقيق قرار مهما يكن ضعيفًا، يكون فى مركز ممارسة الـ (T F D).

وهناك حيز كامل بين تلك النقطتين، مع عدد من المتغيرات المتخلله، مشاكل ومفاوضات لاجتيازها. وأول شىء هو أن الخيارية Altenativenas فى المسرح من أجل التنمية (T F D) هو فى ابتعادها عن المسرح الغربى التقليدى والنخبوى

والذى يفصل الجمهور عن الممثل وتحدثه عن For وليس With المجتمع، وفى انشغاله بالمنتج المكتمل المقصود للاستهلاك بدلا من إتاحة عملية الخلق معًا. بمعنى أن المسرح من أجل التنمية مهتم بالمشاركة ويستمد قوته منها. وهذا بخلاف التأكيد على استهلاكية ممارسة مسرح الفنون/ النخبة.

والسبب الذى يجعل المسرح من أجل التنمية يسعى للتغيير تجده فى طبيعة البيئة التى يمارس فيها. إنه الموقف الذى تكون فيه الحياة اليومية للشخص العادى هى عدم إتاحه Non Availability للحاجات الضرورية مثل مياه شرب الأنابيب. والرعاية الصحية والطرق التى يمكن استخدامها والكهرباء وفى بعض الحالات عدم وجود الطعام والمأوى. لذلك ففى عالم الفقراء المهمش، لايستطيع المسرح إلا تناول الصراع اليومى من أجل البقاء. انظر إلى هذه الصورة:

أنت تسير فى اتجاه شرقى بعيد عن جامعة جوس Jos، التى تقع فى الرأس الشمالية للعاصمة جوس سيتغرق هذا السير بين خمسة وأربعين دقيقة إلى ساعة. ويتطلب أن تصعد صعودًا معتدلاً أعلى هضبة صغيرة تكشف أمامك منظر جمال سلسلة متموجة من التلال. ومن تحتك منخفض ضيق من الخضرة. وداخل هذا الوادى على بعد يستغرق فى السير حوالى خمسة وأربعين دقيقة هناك قرية تسمى Mazah مازا سكانها حوالى ١,٥٠٠ والسير داخل وخارج هذه القرية سيرًا متعرجًا حيث انك لابد أنك تشق طريقك على طول عبر طريق ضيق وكثير الاجراف المنحدرة وملىء بالصخور والحصى. لا يمكنك السير فيه بالسيارة وعلى الوقت الذى يتنزل فيه إلى هذه القرية تكون بين مجموعة من المزارعين يقاتلون المرض والجوع. فالمزارعون يزرعون الحبوب الـ Acha، الذرة وذرة غينيا Guinea Corn (Srghum) السرغوم (نبات كالذرة)، وخلال السنوات، مع تناقص المحاصيل بسبب تأكل التربة ونقص

الموارد المالية لشراء الاسمدة. ولم تكن المحاصيل التكميلية من الخضروات الطماطم والجوافا وحزم الحطب الدائمة التى تأخذها النساء أعلى التل لبيعها فى چوس فترة راحة كافية.

والموقع المنخفض للمازا Mazah الذى تشرف عليه التلال المطلة تصف اهماله واحباطه. تلد النساء أطفالهن عن سفح التلال وكثيرًا ما تقضى الأم والطفل فى المحنة. وهنا يقف الوسطاء وينتظرون النساء وهن يصعدن من الوادى للخارج ومعهن حملهن من إنتاج المزرعة ويشترى الوسطاء بسعر رخيص ويبيعونه بأسعار مريحة فى المدينة وسبب مكسب الوسطاء وبؤس النساء، هو أنه ليس هناك طريق للسيارات لقرية المازا.

فى أماكن مثل هذه يهتم الناس العاديون، و بالفعل يستخدمون أشكالاً ثقافية متنوعة لمعالجة مأزقهم. والمسرح أحد هذه الوسائط.

مسرح من أجل التنمية

إنه ليس مسرح الفنون/ النخبة الذى ينشأ ويتخذ مقرًا فى الهيئات الاكاديمية التى توظف فى معالجة الحياة اليومية لهؤلاء الناس والنوع الأدبى Genre للمسرح الذى يفعل هذا هو مسرح من أجل التنمية (T F D) والـ تى إف دى أصبح مرحبًا به على نطاق واسع فى إفريقيا فى اجزاء أخرى من العالم النامى كمسرح للناس العاديين يستخدم لمعالجة مشاكلهم الخاصة بهم، بطريقتهم، ومن منظورهم الخاص وخلال الأشكال الفنية الخاصة بهم. ويستخدم الأشكال الآدائية الأهلية للناس لتعريف جماليات عملها والناس هم الأبطال، وهم يولدون موضوعات ويصبون فى الدراما صراعات من حياتهم اليومية (اباه Abah) ١٩٩٠

كيد Kidd ١٩٨٠، مدا ١٩٩٣) ومن الصحيح أن نقول إن فى هذا المسرح ليس هناك جمهور بالمعنى الغربى التقليدى للكلمة. وكل واحد مشارك أو Spect - Actor المشاهد الممثل (بوال Bool، ١٩٩٥) بالرغم من أن الـ تى إف دى "المسرح من أجل التنمية" يسمح بـ Amimateur منشطين خارجيين الذين يقومون بدور المسهلين لعملية الإنطلاق وكثيرًا ما بالضرورة تترك الهيمنة لأصحاب المشكلة من العامة الذين يمارسون الاستجوابات يضعون استفهامات.

إنهم أيضًا الناس العاديين الذين لديهم فهم سيميوطيقى أفضل للأشكال الأهلية التى يميل نحوها الـ تى إف دى ودائمًا يستعير منها. ولذلك فى تطوره من الأشكال الفنية الأهلية وفى وجوده الهجين الحالى لـ صلة أساسية بـ وربما ينظر إليها على أنها مكملة لنظم الحياة المقدسة لإفريقيا الريفية والصلات موجودة ويمكن ملاحظتها فى الأغنيات والموسيقى والرقصات. والقضية هى كيف هاجرت هذه من المكان والزمان والشكل والوظائف الأصلية لخدمة المطلب للتحول المجتمعى فى عالم اليوم. وقد استجابوا ببساطة للظروف المتغيرة فى حياة الناس الذين اعطوا شكلاً ومعنى لأشكالهم.

وفى برنامجه للتغيير يبدأ تقدم المسرح من أجل التنمية مع ما أسماه باولو فراير Paulo freire (١٩٧٢ : ٥٢) تعليم "طرح القضية" "Prollem Posing" لزيادة الوعى النقدى.

وتطور الوعى النقدى حاسم لعمل الـ (تى إف دى) "المسرح من أجل التطور"، لأن فى أغلب الأوقات يكون نقص المعرفة بأن الأحوال السائدة فى حياتهم يمكن

وينبغى أن تكون مختلفة هى التى تبقى الأشخاص العادين مهمشين كما تساهم جبرية الناس Fatalism ايضًا جزئيًا فى حالة فقرهم ولتغيير كل هذا يعنى تغيير طرق تفكيرهم وطرق رؤيتهم لأنه كما يقول باولو فراير (١٩٧٢: ٢٥) التربوى الراديكالى البرازيلى "المشكلة الرئيسية هى: كيف يمكن للمقهورين المنقسمين على أنفسهم، وغير الأصلاء بهم، المشاركة فى تنمية (علم أصول التدريس) بيدا جوبا Pedagogy تحريرهم؟ فقط بينما يكتشفون انفسهم أنهم مضيفون "الظالم" فهم يساهمون فى قبالة Midwifery بيداچوتيهم المحررة Li berating Pedagogy إنه عند تحويل الناس من طريقتهم السلبية لكى يصبحوا أشخاصًا مؤيدين للفاعلية فى تشكيل مصائرهم يكرس "المسرح من أجل التنمية" نفسه. والمسرح سلاح قوى فى هذه العملية مثلما يوضح اوجستو بوال Augusta Boal (١٩٨٥: ١٢٢) "المسرح سلاح، وعلى الناس استخدامه بنجاح".

وعند تنمية الوعى النقدى تظهر سلسلة كاملة من المعارف الآخرى: يبدأ الأفراد داخل المجموعة يتفهمون أن مشاكلهم متشابهة وأن تجارب حياتهم مشتركة وأنهم عامة ينتمون لنفس الفئة فى المجتمع. ولذلك ربما يتولد بالتالى إحساس بالانتماء الجماعى والعمل التعاونى وفى تنمية الثقة الفردية والعلاقة الجماعية Group Rapport يكتشف مجتمعًا ملتحمًا. وهو فى الحقيقة اكتشاف لأن التناقض الظاهرى Paradox للتهميش والعزلة هو أنه بالرغم من أن جميع أعضاء مجتمع ما ربما لديهم نفس المشاكل وربما يعانون على يد نفس المُستعبد، فهم يعيشون فى خوف وغيرة وعدم ثقة فى بعضهم البعض (Kerr,1988:176) لذلك عندما ينكسر هذا القالب يستطيع "المسرح من أجل التنمية" أن يدعى

نجاحه. ويمكنه أيضًا أن يدعى لنفسه حق إحداث التنمية ليس فى وضع قوائم إحصائية للبنايات المادية المقامة فى القرى، ولكن فى تحرير وإطلاق الإمكانات فى الأفراد للفهم والقدرة على تغيير البنايات تحسينًا لنوعية حياتهم (Abah, 1995:4) فكيف يمكن، لذلك، أن يحدث هذا فى التطبيق؟

الإبداع، المشاركة والتغيير .

فى نطاق خطاب "المسرح من أجل التنمية" يعمل المسرح على عدة مستويات وفى أبعاد مختلفة وهو يوفر منبرًا للمجتمع لمناقشة القضايا والمشاكل التى تهم حياتهم. وهى أيضًا فرصة تتجمع فيها القرية من أجل الحفلات الجماعية. وهى وسيلة من خلالها الأفراد والمجتمع يمكن أن ينعشوا أنفسهم. وفى آداء هذه الأدوار المتعددة، فالمسرح هو من وسيلة للتغيير وهو نفسه كيان متغير. ويحدث التغيير فى البيئة الخلاقة خلال المشاركة التى يظهر فيها كل من المشاركين والوسيلة بطريقة مختلفة عن نقطة البداية. دعنى أوضح هذا بدراسات الحالة.

زيمبابوى: العرض من أجل التغيير، الآداء كتغيير .

فى ١٩٨٣ بعد الاستقلال بثلاثة أعوام، كانت زيمبابوى تحارب معركة مختلفة عن حرب التحرير التى شنتها ضد الجيش الرودسى طوال عقود. ولم تعد حربًا مع وايان سميث Ian Smith على تحويل روديسيا العنصرية لتصبح مجتمعًا ديمقراطيًا. وكانت المعركة على كيفية تحقيق الوحدة السياسية زانو بف - Zapu Pf برئاسة جوشوا نوكومو يشتكون من قلة الاهتمام وترتيبات إعادة التعين غير الكافية منتشرة. وكان الشعب بأكملة يعانى من الاحباط من حقيقة الترقب قبل

الوفاء بالوعود التى كانت تعنيها نهاية الحرب وحملة تصريحات الساسة بالنسبة لهم. ويتضح جزء من الصورة والاحساس بالاحباط فى وصف الأحداث التالى فى بوفو povo (اجتماع) فى كاروما زنوندو (اباه Abah ١٩٩٥: ٣ - ٤).

> تأخذ الأشكال الاقتصادية رسومها من السكان الريفيين. فى ديسمبر ١٩٨٢ خفضت الدولة قيمة الدولار ٢٠ فى المائة وبالتالى أرتفعت ضرائب الولايات ٢٣ فى المائة لتعوض خسارة الدولة من تخفيض قيمة العملة. ونتجت نسبة تضخم مالى قدرها ١٨ فى المائة وارتفعت أسعار تذاكر الحافلات، وأصبحت الاسمدة أعلى ثمنًا، وزادت أسعار الطحن أكثر من قبل وظلت مصاريف المدرسة تزداد. وزاد من المشكلة الكوارث الطبيعية: الجفاف. كل هذه اثرت فى الأشخاص العاديين فى القرى، وكانت تلك هى القضايا التى كان يتناولها الاجتماع Povo.

ومع ذلك أصبح من الواضح أن هذه لم تكن المرة الأولى التى يقام فيها هذا الاجتماع. وكان احباط العرض المكرر أكثر مما يكمن أن يحتويه الرجل العجوز فوقف وهو يرتعد فى كل جسمه وانفجر قائلاً: "كم مرة ستسألوننا (الموظفون فى الحزب) هذه الأسئلة نفسها؟ صاحوا فى الرجل العجوز وتجاهلوا احتجاجه. كانت تجربة هامة لورشتنا وفجرت اسئلة عديدة فى رأسنا. كيف يعمل المسرح/ العرض فى القرية التى تملؤها المشاكل حيث موظفو الحزب يرعبون وينفرون بدلا من أن يبينوا كيف يمكن "المسرح من أجل التنمية" التغلب على التوترات بين الحكومة التى يرُمز لها بموظفى الاحزاب فى الاجتماع والناس؟ وكيف يمكن له تحقيق وتوفير احتياجات الأشخاص العادية التى تتعارض مع احتياجات الحكومة؟ وكان واضحًا أن كلا من الحكومة والناس لديهم اهتمامات مشتركة.

وكانت الأزمة فى طريقة التناول. لم يكن الموظفين ينصتون للناس كانوا فقط يحاولون خداعهم خلال ديمقراطية إلقاء الخطب بمعنى أنهم أعطوا الانطباع بأنهم يهتمون بتنظيم الاجتماع Povo فقط ليخاطبوا الناس حكومة زيمبابوى تدرك جيدًا هذه الأزمة عندما وضعت النقود مع اليونسكو ووكالة التنمية السويدية (SIDA) ووكالة التنمية الألمانية (DSE) الزيمبابوين للإتحاد نحو ممارسة التعمير القومى معالجة المسرح فى الورشة لم تكن مجرد المصادقة على الحكومة وسياساتها. وكان المنشطون يستخدمون المسرح لدراسة طبيعة العلاقات الموجودة ومدى المساحة التى أعطيت للناس للتعبير عن حاجاتهم حيث كانت الدعوة لإعادة البناء دعوة للمشاركة التى لابد من أن تبدأ بالضرورة من تقييم الاحتياجات. واظهر الاجتماع The Povo أن الأشخاص العاديين ليس لديهم صوت وفى حطابنا إذًا شوش الساسة على الرجل العجوز وأذلوه، فالمسرح عليه أن يرد له كرامته ويعيد له صوته، ليس فقط من أجل نفسه ولكن الآخرين أمثاله. كانت البنجوى Pungwe وهى فنون الأداء الأهلية فى البلد (الأغنيات، الموسيقى، قرع الطبول، رواية الحوار Dialoge drama عملية الاصلاح. على سبيل المثال حدث تقييم الاحتياجات بين المشاركين فى الورشة فى سياق الأداء، لعب الأطفال وتمثيل الأدوار: تجلس أم مع أطفالها فى حلقة وتعلن عليهم أنها ذاهبه إلى السوق أو، المزرعة أو اينما تحتار أن تذهب ولكنها أن تتصرف. تسأل عما يحتاجه كل طفل يطلب كل طفل طلبه. وتلبى الأم تلك الطلبات بأفضل ما تستطيع. وتنفذ هذه السلسلة من الطلبات والتلبية فى الأداء من خلال الأغنية والحوار والأحداث التمثيل الصامت Mime Action هكذا:

الأم: تشيدانجا تشيدانجا!

الأطفال: نعم يا ماماى!

الأم: تقول للأطفال أنها ذاهبه إلى السوق وتطلب منهم أن يقولوا طلباتهم قبل أن تخرج.

الأطفال: الطلبات والشكاوى من الاحتياجات والمشاكل المختلفة.

الأم: تلبية الطلبات فى حركات ميم (التمثيل الصامت) ولا تأخذ الأم أكثر من طلبين فى كل فاصل من التمرين تبدأ الأغنية مرة ثانية وتكرر التسلسل حتى تفى بحاجات كل منهم.

وقد وسعت مجموعة الورشة وأهل القرية هذا التمرين إلى مستوى قومى. ربطت المرأة التى تقوم بدور الأم وشاحًا للرأس مطبوعًا عليه الألوان القومية لزيمبابوى وفى وسط هذا التصميم الفنى صورة روبرت مرجابى، رئيس البلد. كانت السيدة بوند Mrs Ponde التى تعلب دور الأم ترمز للحكومة، وكان الأطفال يمكسون شعب كارو مازوندو الذى يقدم طلبات للخدمات المحسنة والمرافق الاجتماعية وكان أحد الطلبات الآتية من أحد المشاركين من كارومازوندو مياه للشرب نظيفة. وعند هذه المرحلة يتولى أحد الرواه الحكى بدلا من الأم ويقدم اشكتش (مشهد مسرحى هزلى) بتقاليد الحكى القديمة

لتراث الحكى شونا Shona[٢]:

الراوى: نجانو، نجانو، نجانو!

الجماعة: نجانو!

ويتم تمثيل قصة الماء التى يحكيها الراوى عن بعض الفتيات من القرية اللائى يلعبن فى بركة راكدة ويشربن منها ويفحص النقاش فى نهاية الارتجال العوامل

التى أدت لمرض مارى (الفتاة التى فى الدراما) بالإسهال. وكان الجدال فى السبب أنه لم يكن هناك ماء صالح للشرب ساخن جدًا. ووراء إلقاء اللوم على أعتاب الحكومة فإن شعب كاروما زوندو أيضًا تحدثوا عن الحاجة لجمع الموارد وكيفية حشد المجتمع نحو الاعتماد على النفس. وهذه المناقشة تم ارتجالها أكثر كممارسه للاعتماد على النفس فى المجتمع من الطريف أن ترى أنه كانت النساء هن الراغبات ونشيطات أكثر فى الارتجال. أما الرجال فكانوا مترددين بدرجة كبيرة ودخلوا الدراما فقط عندما أثيرت قضية اللامبالاة لدى أعضاء المجتمع وقررت النسوة اللاتى تقمن بقيادة الارتجال أن القرويين اللامبالين سيدفعون غرامة! هناك عدة نقاط مشوقة هنا. وتستبدل صورة الضعيف التى تُرى فى الاجتماع The Povo بالطاقة والحيوية المترعة وقد اعطاهم تمثيل قصصهم فرصة لرد أصواتهم وسماعها فى قضايا كان الساسة ووكلاء الأحزاب رفضوا سماعها. وكانوا يتماسكون معًا خلال المسرح والأداء. وكان أهل كاروما زووندو يستخدمون المسرح لاختبار قدراتهم على تناول مشاكلهم التى توصف فى العرض. والانشغال بالتحليل وأداء القضايا جعل من الواضح للرجل العجوز وسائر أعضاء المجتمع أن ولاءهم للحكومة وأملهم فى اتخاذ عمل فورى لمشاكل المجتمع لابد من إعادة فحصها. وكانوا أيضًا قد بدأوا ادراك أن الوسيط الأكثر تماسكًا للتغيير هو انفسهم. وكانت هذه المعرفة، بأنهم كانوا جماعيًا مستودعًا للتغيير، تبحث على التحرر.

كل هذا كان ممكنًا لأن التمرين كان مشتركًا فيه "كتب" الكارومازوندو أنفسهم وآدوها. فى هذا المسرح المشترك كانت الثقافة "Pungwe "Culture استراتيجية

أدائية واستطرادية كذلك هذا هو ما سيطلق عليه باولو فراير «الحدث الثقافى من أجل الحرية». وعلى المستوى المباشر للتغيير نحن نتحدث عن الأفراد المبعوثين بقدر ما نموا مزيدًا من الثقة فى انفسهم ووصلوا إلى اتفاقية أنهم يشكلون مجتمعًا من الأفراد ذوى الاحتياجات المشتركة وعلى مستوى المجتمع الأكبر، ربما لا يكون التغيير ملحوظًا مباشرة. ومع ذلك فقوالب البناء لمجتمع أكبر قد وُضعت.

فى حالة زيمبابوى لذلك، نحن نرى مسرحًا وعرضًا لمساعدة التغيير. اجد أنه كان ينصب على احتياج الحكومة وموظفى الحزب لتكون أكثر استجابة لصرخات الناس وربما الأهم من ذلك أنه كان يهاجم القنوط ويكشفون أن الناس كانوا فى أنفسهم وسطاء للتغيير. وفى هذا التمرين كانت Pungwe بنجوى تلعب أدوارًا جديدة أو بمعنى أفضل كان يكمل إعادة الانتشار الراديكالى الذى كان فعالاً فى سنوات الحرب. أثناء صراع التحرير كان البنجوى يستخدم كآداه للتعليم والتعبئة من أجل التضامن من القومى وفى سياق الأزمة، أصبح قوة موحدة بين المقاتلين فى الغابات والخنادق بينما غنوا أغنيات لرفع الروح المعنوية والإبقاء على اليقظة الليلية والتخطيط المناورات. وفى القرى استخدم البنجوى لشرح الحرب وللحصول على الدعم ولتقوية العزم. وسواء كان فى الخنادق مع الجنود أو فى القرية حول نار الخشب Log Fires، كانت البنجوى تساهم فى بناء الأمة (Abah 1985: 10 Kidd, 1980:20) وهنا أيضًا يمكن أن نرى أن فى شكلها الجديد من الكتابة الشفهية والهجين تم نزع الاسطورة منها وإعادة تشكيلها.

مــازه وكــوانجــا Kwanga and Mazah: Gendering وجندرة المناظرة (بين الجنسين).

فى مـازه لم تكن ازالة الغـمـوض عن الدرامـا هـو الإنجـاز فـى حـد ذاته، وإنما التغيير فى طبيعة العلاقة بين الجنسين فى مناقشة قضايا المجتمع هوالذى كان المحور لاحظ هذا العرض.

فـردان من المجـتـمع چينكس ومـوريسـون يسـيـران إلى اجـتـمـاع فى القـرية. يتناقشـان بانـفـعال وبينمـا همـا يقـتـربان إلى مـركز التجمع يصبح النقـاش عـاليًا والجدل حـول أى من مشـاكل مجتمعهم أكثر إلحـاحًا ويعتـمد مـوريسـون Morison أن الطريق القـابل لسـيـر السـيـارات له الاولوية القـصـوى. وچينكس مـقـتنع بأن الكارثة هى نقص السماد وأن هذه لذلك قضية حياة وموت.

- يتـجـمـد الارتجـال ويدعـو المجـتـمع للفـصل فى الخـلاف. ويصـف الـرجـال - ليس فى الخـيـال الآن - نكبـات مـازا بأنـهـا ترجع إلى نقـص فـى الطرق الصـالحـة للسيارات إلى القرية. وهم يوضـحون بحمل بعضهم البـعض على ظهورهم ليبينوا كيف أن المرضى ينقلون إلى المستشفى فى چوس لتوصيل ما يريدون التعبير عنه من معاناتهم.

- تزحف سيدة متقدمـة فى السن خارج الظل حيث كانت تجلس وتنهـار فى وسط التـجـمع. وتشكو من الجوع وهم يسـاعدونهـا للنهوض على قـدميهـا وتعلن بكثير من القوة أن ما يجب أن تعالجه هذه القرية فى الحال هو نقص الاسمدة.

والمأزق بين موريسون وچينكس والذى حدث فى الخيال يُنعش الواقع بين أفراد مجتمع مازه Mazah والظريف أن المأزق لم يكن بين الرجال الذين حملوا أحدهم الآخر على ظهورهم والمرأة التى سقطت كأشخاص منفردين. بل كان نزاعًا محددًا بفواصل الجنسين Gender lines. كان الرجال يريدون الطريق، لكن رفضت النساء وطلبن المساء. ففى أعمالهن اليومية من الطهى وإدارة العائلة وفى دورهم كفلاحات، كانت النساء يعرفن ألم رؤية الأبناء الجوعى والبنات تصيح وهن يعرفن رعب بعض الأزواج عندما يطلبون الطعام ويضربون زوجاتهم، حتى عندما لا يوفر هؤلاء الرجال امداد الطعام فى المنزل. لذلك أكدت النساء على الخلاف وأصررن على أنهن قادرات على إحضار أى مقدار من الأحمال من قمة التل وأن الجماعة لذلك الاحتياج إلى طريق وفى غضبهم على هذا التناقض فى موقفهم أعلن الرجل أن عدم وجود الطريق يخدم مصلحة النساء الاقتصادية وذلك لانهن يقطعن التل صعودًا نزولاً لبيع محاصليهم من الخضروات فى چوس Jos.

وترد النساء على الرجال ويصفون إهمالهم بالقرية أنه له دوافع اقتصادية قالت النساء أن الرجال لديهم برنامج Agenda غير معلن برغبتهم لفتح قريتهم لمضاربى الأراضى!

على بعد خمسة وعشرين كيلو متر جنوب شرق مازه، فى كوانجا كان هناك جدال يدور أشد. كانت النساء يستخدمن المسرح لمناقشة قضيتين ذات صلة بحياتهن وقد ارتجلن مشاكلهن فى شق المسافات البعيدة لطحن حبوبهن فى ماكينات الطحن التى تبعد ست كيلو مترات كن يرثين المواصلات البائسة

والحقيقة أن النساء قضين نحبهن أثناء المخاض وهن ينتظرن وسيله للنقل تأخذهن إلى المستشفى التى تبعد حوالى عشرين كيلو متر فى چوس. ولذلك كان ترتيب احتياجاتهن وفقًا للأولوية ماكينة الطحن لتقليل عبء النساء وطرق أفضل ووسائل نقل للمجتمع كله. على عكس المازه، لم يكن يوجد نزاع حول الأولويات هنا. والذى كان الجدال عليه، مع ذلك هو فضاء للنساء للتعبير عن تدخل الذكور. والذى رأيته كتعد على فضائهن من قبل الرجال ومقاومتهن قمن بتمثيله فى جدال دراما تورجى للقضايا فى عملية الارتجال، ضد الأداء العام للنزاع الذى حدث فى مازه.

وفى إطار ورشة المسرح من أجل التنمية حول صحة المرأة، كان لدينا مساعدون من الرجال والنساء. وكان معظم المشاركون من الجماعة من كوانجا من النساء، لذلك فمسرحة قضايا الجماعة تشكلت بهن. وفى خلال هذه الممارسة، عندما حرك المساعدون المناقشات اختلقت النساء قضية ماكينة الطحين. ومن الناحية الآخرى لو أن النساء المساعدات قمن بالتحريك فى المناقشة، تناقش النساء قضايا صحة المرأه الجوهرية وقضايا الجندرة Gender (تقسيم المجتمع إلى جنسين) فى الجماعة مثل الدور الهامشى للنساء فى قضايا تنمية المجتمع.

وكانت الممارسة فى التطبيق هنا عرضًا تحت أرضى تنفذ فيه النساء رقابة على مشاركة الرجال ولكن فى نفس الوقت تمنطق هدفًا ماديًا للانجاز، وهو ماكينة الطحن بالنسبة لهن. ومع ذلك فهذه الرقابة وإبعاد الرجال كانت فى خدمة هدف النساء فى اكتساب فضاء لانفسهن بقدر ما كانت ماكينة ستقلل من

عبء الأعمال المنزلية عليهم. وفى الوقت نفسه على السطح كان هناك شبه تضمين للرجال فى الجدال بقدر ما كانت النساء قد خصصت لهم لمعركة من أجل ماكينة الطحن (Abah, 1996).

وكانت قوى المشاركة فى عملية دراما تورجيه تبدأ بالحوار الذى يسمح بدمج Identification الاهتمامات المشتركة للجماعة يمكن أن يزيد من مدركات الجنس Gender فى فعاليات التمية وعندما فى نهاية ورشه استمرت أسبوع شكلت نساء كوانجا Kwanga تنظيمهن بموظفين انتخبوا كما ينبغى كان بالفعل إجلالاً للتنوير وتفويض السلطة الناتج الذى تولد من المسرح المشارك. وقوة العرض على كشف التوترات المحجوبة إضافة إلى القوى فى امكانية الاشخاص فى لتحديد مشاكلهم، وقدرتهم على أن يقوموا بتمثيل آرائهم فى عرض وظيفة منتدى أزيل منه التسلسل الهرمى والذى فيه يمكن أن تتجاوز فيه المشاركة حدود الجندرة (الرجل والمرأة) Gender مثلما فى مازه Mazah أو يوفر فضاء يتم فيه التعبير عن الأمور التنموية ذات الحساسية للجنس (الذكورة والأنوثة).

خلقت مسرحية "Balloon" البالون بطولة موريسون Morsioon وچينكس Jenks، إطارًا استطاع أهل مازه أن يفسحوا فيه مجالا لمجادلاتهم. وبالرغم من أن الرجال تمسكوا بآرائهم وبدرجة كبيرة أخافوا النساء الاسكاتهم فى نهاية ورشة المسرح من أجل التطوير (TFD) هنا، كلا من النساء والرجال شهدوا بأن "لم يحدث فى هذه القرية أبدا من قبل أن جلسنا معًا لمناقشة مشاكلنا مثلما فعلنا فى الأسبوع الماضى".

اونيوبى Onyuuei: الانقلاب المسرحى Theatrical Invesion وعذاب اساتذه المسرح

شملت ورشة "المسرح من أجل التنمية ١٩٨٩ فى اونيويى مجموعة من البرامج Agendas وانجزت سلسلة كاملة من المناقشات والمفاوضات وردود الفعل وكان الهدف الأصلى من الورشة هو فحص المشاكل الزراعية للقرى الثلاث اوينويى وادانكارى واتويى وظهر أثناء الورشة أن الزراعة فى ذاتها ليست مشكلة فى أى من المجتمعات الثلاث، التى بحكم موضعها على الحزام الأوسط Middle Belt جزء من منطقة سلة الغذاء للبلد. وكانت المشاكل التى تعانيها هذه القرى هى غياب الهيئات الداعمة والتى ستجعل الإنتاج الزراعى قابل للنمو ويمكن الحصول على أفضل ما يمكن منه هنا. على سبيل المثال، أنظر هذا الملخص لسيناريو ايجانيا (ابا Abah، ١٩٩٥: ١٠٠):

> الساعة الخامسة تقريبًا. تقترب من قرية فى قبيل المغرب فى يوم حار من أيام شهر سبتمبر حشد من النساء يسرن نحوك. عندما تتلاقون، تجدهن مجموعة من النساء المساعدات فى الولادة يقمن على خدمة امراة فى المخاض. كانت ايجانيا Iganya السيدة الحامل قد ولدت أحد توأميها فى الصباح حوالى التاسعة والنصف صباحًا وبعد ثمانى ساعات تقريبًا لم يكن التوأم الثانى ولد بعد. كانت النساء تسرن بها لسببين. الأول كن يأملن أن السير سيساعد فى ولادة الرضيع ثانيًا، كانت المجموعة تتقدم ببطىء إلى طريق السيارات الذى يبعد خمسة كيلو مترات تقريبًا. حيث سيجدون مواصلات لنقل إيجانيا إلى المستشفى على بعد عشرين كيلو متر فى اتوكبو Otukpo لا تاتى مواصلات إلى ونيويى وأدانكارى فى الشهور من يونيو إلى أكتوبر عندما تكون الأمطار فى أوجها والقرى منعزلة عن الإتصال بالخارج بسبب مياه الفيضان. ولد التوأم

الثانى لإيجانيا فى الجانب الآخر من النهر بعد أن ركبت النساء الزورق (الكنو) للناحية الأخرى فى رحلتهن إلى المستشفى. يعبرن النهر مرة ثانية ويتوجهن إلى القرية. بعد ذلك بثلاثة أشهر عندما رايت أجانيا وسألت عن توأميها، كان الاثنان قد ماتا!

تصف هذه التجربة حياة البؤس التى يحياها أهل أدانكارى واونيويى فى وجودهم اليومى. إنها حياة الأشياء الناقصة: ليس هناك تسهيلات صحية لاطرق. لا مياه صالحة للشرب، هلم جرا. هكذا ما الفرص التى لدى الناس فى مثل هذه القرى المهجوره للتحدث عن مشاكلهم؟ لم يتحدثون وعلى الأغلب هل يشكلون أى قوة لتغيير الأشياء حولهم؟

فى ١٩٨٩ كان من المفترض أن ورشة المسرح من أجل التنمية ستخاطب هذه القضايا ولتعبئة المجتمعات إلى تخطيط استراتيجيات التدخل. ولم يُر التدخل عن طريق كيفية بناء عيادة صحية فى إدانكارى أو كيف يمكن بناء جسور على الجداول العديدة التى تمنع الأونيويين الوصول للعالم الخارجى لما يقرب من ستة شهور من السنة. وكان الفهم الانتقادى للقضايا ضروريًا من أجل التوصل إلى التصور الصحيح للتدخل. والمسرح كأداة للتغيير يسعى نحو برنامج للالتزام بما يمليه الضمير .

الأداء كتدخل .

كان الارتجال والثقافة والتدخل عناصر أساسية فى المناظرة والتدريب على الالتزام فى الورشة. وركز العرض فى اونيويه على مشاكل الطرق المتاحه ونقص الجسور عبر الجداول.

وتم مناقشة هذه المشاكل فى سياق الحملة السياسية التى كان يتسابق فيها اثنان من أبناء القرية معًا من أجل الأصوات للفوز بمقاعد سياسية بدأ العرض كمهرجان لارتداء الأقنعة مرحبًا بأولاد البيت ويدعوهم لوضع البيان الخاص بهم Manifestoes على المائدة:

- يدعو صوت الفلوت الشاب الطموح الأول إيجيمبى Ejembi لتقديم بيانه وتبدأ الطبول تخفق وتسود حالة من الاحتفال من ناحية وحالة توقع من الناحية الأخرى. ويندفع ايجيمبى بقوة إلى الساحة مع مساعديه جميعهم يرقصون على قرع الطبول الخاصة بحفلات التنكر فى ارينجا وإكياهوهو. وبتلويح حازم وآمر بمنشة ذباب فى يده يسكت الطبول. ويمتلىء بالتهريج والجعجعة السياسية وهو يستأسد لكنه أيضًا يسترضى. ويعطى وعود للمنتخبين: ستعطيهم ماعزًا وأبقارًا وجعة وعربة لكل من المزارعين! ليس هذا كل شىء سوف يعطيهم كذلك ثمر اليام (نوع من البطاطا) وأموال بلا حد ويتوج كل هذا أنه يوعد ببناء جسر عبر الجدول *إذا* صوتت له الجماعة بالمنصب.

- يدعو إچيمبى مؤيديه وفريق المهندسين الذين كان قد جمعهم من الكاميرون وكندا وچامايكا ولندن لبناء الجسر بنحو عاجل وتدخل إيتا، المغنية من أونيويه المعروفة فى المنطقة، العرض لإطاله وتجميل أحاديث هذا الشاب الطموح بالغناء وهى أيضًا تعيد تمثيل بعض النقاط فى المانفستو (البيان) يختم إيچمبى ويرقص هو وفريقهس من المهندسين وهم يخرجون.

يبدأ اوجيرى العزف ثانية ويؤدى ارينجا رقصة ترحيب إچيجا، المتقدم الثانى يتقدم اچيچا ليدافع عن قراره للتسابق وهو ليس لافتًا مثل خصمه وهو ليس غنيًا مثل منافسه ولا يعطى وعودا مفصلة. وهو يكشف عن تواضعه فى حديثه، ولكنه يعلن، أن نواياى طيبة وأعلم أن ساسة آخرين خدعوكم عديد من المرات من قبل ولذلك يتعهد اچيجا بأن يغير الأشياء حولهم، بمساعدة ومعاونة الناس وقبل أن يذهب يكشف أنه بالرغم من أنه ليس لديه نقود ليوزعها، كان حشد فريق من المهندسين من كندا وانجلترا وإيطاليا واليابان لبناء الجسر الذى كان أزمة دائمة فى حياة الجماعة. ويختم حملته بقياده فريقه هنا وهناك لمصافحة تضامن مع زعماء الجماعة.

- وفى نهاية كشف برامجها، يدعو الفلوت والطبول المرشحين إلى الساحة للإجابة على أسئلة الجماعة وعندما يأتون إلى وسط التجمع يسأل الناس ليعرفوا ما يجعلهما مختلفين عن كل الساسة الذين كانوا وعددهم فى الماضى بدون أن يسلموا البضاعة ويتحدث المرشحان بدورهما عن تفاهات سياسية، يستخدمون التمثيل المسرحى فى محاولاتهم لاقناع السامعين. وتبقى الساحة تساورها الشكوك...

لم تكن نقاط الاهتمام فى عرض الأونونية فقط عن البيانات (المانفستو) السياسية للقائمين بالجملة مثلما يقدم فى العرض والاهتمام متعلق بما فعل المجتمع للمتقدمين وبياناتهما وغير الطريقة التى أديت فيها. وطوال فترة عشرة أيام عاش المنشطون وعملوا مع بعض أعضاء الجماعة، يتناقشون ويحللون المشاكل والقضايا محل الاهتمام بالقرية وهم يولفون هذه المناقشات فى دراما الجماعة.

وهذه الممارسة تحمل اهتمام فى ثلاثة أبعاد. أولها الاتجاه الذى يتميز بالمشاركة. قرر أعضاء الأونوية القضايا ذات الأولوية التى سينكبون عليها وشاركوا فى وضع السيناريو معًا، وفى أداء الدراما. ثانيًا إن الدراما التى أديت أمام الجماعة فى اليوم الأخير من الورشة كانت من جميع النواحى دراما الجماعة A Community Drama. ومع ذلك فالدرجة التى نقلت بها مشاعر ومطامح المجتمع تمت مناقشتها أكثر فى العرض. حدث هذا خلال التدخلات التي فيها داخل أشخاص عديدون لم يكونوا جزءًا من وضع سيناريو العرض معًا إلى خيال الدراما لتغيير اتجاه السرد والمضمون. على سبيل المثال عندما يأتى موظف حكومة فى الدراما إلى القرية لمعرفة لماذا يتخلف هذا المجتمع عن الدفع فتهب الادى Aladi، إحدى القيادات النسائية فى القرية من المكان الذى تجلس فيه - خارج الدراما - وفى صوت حاد تعلن أنهم لن يدفعوا بعد ذلك ضرائب فى هذا المجتمع وتعطى الشروط التى لابد أن توفرها القرية ليستمروا فى دفع الضرائب: لابد أن تبنى الحكومة طريق السيارات إلى أونوية بحيث يستطيع المزارعين أن يأخذوا منتجات المزرعة للسوق بسهولة. وتعلن الادى Aladi، التى تؤدى دورًا الآن أنه حتى وهى تقف أمام موظف الحكومة (الذى يؤديه جونشى ما تيريجو Ghonche Materego من تنزانيا)، فسأقاها يؤلماها وأنها تعانى من مشاكل فى حملها وليس هناك عيادة لتذهب إليها. وانضم الجميع إلى الاحتجاج ويقوم اجبوچى، زعيم هذه القرية بدور المخرج:

"اقتربى أكثر من رجل الحكومة تصرفى كأنك تريدين أن تصفعيه" وتعج الساحه بالتأييد:

Ee baaa هذا صحيح! "Akpabana" (إضربى!) تأخذ الادى الإشارة ويستحثها تأييد الجماعة. فتصبح عدائية أكثر وتتقدم نحو الموظف. يصبح جونشى غير مستريح وينظر حوله بحثًا عن طريق للهروب حيث لم يعد متأكدًا ما إذا كان هناك اى فاصل بين الدراما والحقيقة يرسل ندومبى أيوه Ndumbe من الكاميرون نداء استغاثة SOS إلى چينكيرى اوكورى Jenkeri Okwori (نيجيريا) زعيم الجماعة لإعادة الدراما إلى السيناريو الأصلى الذين كانوا كتبوه يطرد چينكيرى المرسال ويعلن ببهجة شديدة كلا، الجماعة تولت الأمر والناس يكتبون مسرحيتهم هم. دعها تستمر!

ويظهر التدخل الذى حدث أن الإدارة الشعبية كانت تؤكد نفسها فوق تفسير الأقلية لمشاكل الجماعة وما حدث هنا أفضل برهان على فهم بريخت الدياكلتيكى (الجدلى) للشعبى عندما قال:

"يشير تصورنا عن "الشعبى" إلى الناس الذين ليسوا فقط منهمكين فى عملية التنمية ولكنهم أيضًا فى النهاية يتولون هم الأمر، يفرضونه ويقررونه.

فى تولى ما كانت الجماعة الممثلة ابتدعته من ناحيتها وتغييره أمام الجميع فى المجتمع، تصبح الساحة ليس فقط مكانا لمشاهدة عرض وإنما موقع للتفاوض. بالفعل مثلما يلاحظ چيفرى ماسون Jeffrey Mason :

إذًا كان الفضاء الاجتماعى نفسه مجالاً للجدال والنزاع فمندئذ يصبح العرض الاجتماعى لحث ذلك النزاع، فى التعبير عن الاختلاف وتاكيد ملكية واستمراض العلاقات.

كان التفاوض فى هذا النزاع بين أفراد المجتمع والعوامل المساعدة Catalysts الخارجية من ناحية وبين أفراد القرية الذين كانوا جزءًا من إبداع الدراما واولئك الذين لم يكونوا جزءًا من ناحية أخرى. وفى مستوى آخر كانت بين الخيال والحقيقة. وكان المساعدون Catalysts قد أعطوا تفسيرًا لكل من الحقائق الاجتماعية والتاريخية لاونويه. وكانوا فضلاً عن ذلك قد جمعوها فى رزمة للمشاهدة (مقابل أن تكون من أجل الاستفهام) ومع ذلك كان ينبغى أن يكون واضحًا لنا أن العلاقة التعاقدية بين المنشطين والمحبطين كانت اتفاقًا مشتركًا لتقاسم التجارب، مصمما فى سياق الارتجال وهو، مثلما تذكر مارجريت دروال (١٩٩١:٤٣) "تحويليا وكثيرًا ما يكون مشاركًا وتنافسيًا وفى هذه الحالة يشكل عمليه مناقشة متعددة الأبعاد" تقام فى فضاء اجتماعى الذى لا يخضع فرد واحد... ينتجها المجتمع وتصبح موقعًا للتفاوض المستمر حيث "السلطة وحرية الوصول تخضع للنقاش" (Masom,1996: 306) كان ينبغى على المنشطين أن يدركوا أن هيكل عقد التبادلية لابد أن يسمح بمراجعة الشروط بينما الحدث يجرى وكان تدخل ألادى جزءًا من هذا التفاوض والمراجعة. وتوقع بعض المنشطين التدخل بينما أخذ آخرون على حين غرة وصرخوا!!

كان الخيال والحقيقة أيضًا فى صراع فيه يتدخل أحدهما فى الآخر ليحدد مجرى الأحداث. وعندما طلب المسئول الحكومى دفع الضرائب، فى العمل الخيالى طبقت الجماعة الخيال على حقيقة حياتهم وارتفعت نسبة كل من المرارة وهرمون الكظرين وقفزت الادى تناغما مع مشاعر الجماعة، ينهض زعيم القرية

من مقعدة ويتقدم إلى فضاء الأداء وفى تطور ساخر يبدأ هذا الزعيم الحقيقى أن يشرح للزعيم الخيالى فى الدراما قرار شعبه بألا يدفعون أى ضرائب بعد ذلك للحكومة إن لم تعترف بمساهماتهم ووجودهم بالفعل. ويريد الزعيم أيضًا أن يثبت للموظف أن دفع الضريبة على الزعيم من إهمال الحكومة قلل من احترامه بين شعبه. وعند هذه النقطة يحدث تطور آخر فى العمل الدراماتوجى فيستأنف الزعيم دور المخرج مرة ثانية ويحث الناس حول الساحة أن يطلقوا صيحات استهجان له تأييدًا لذلك وينهض رجل متقدم فى السن ويلوح بعصاه على الزعيم ويطرده.. فيبرهن هذا وجهة نظر الزعيم ويختتم بقوله "هل رأيتم!".

تكشف هذه التدخلات بالقرب الشديد وتورط الناس فى الأمور التى يتناولها الارتجال كان مناسبًا بالنسبة للمنشطين بالتعاون مع بعض أفراد القرية لكتابة دراما عن الأونوية. وكان ممتعًا للجميع رؤية العرض والاستمتاع بالرقصات. ومع ذلك فإن تعقيدات القضايا والاحباطات فى حياة العديد من الناس فى تطور هذه المقاطعة البدائية لا يمكن اختراقها فى عشرة أيام من العمل لذلك رأى افرادها المواد الناقصة من النقاش فى الدراما وهبت القرية لإعادة كتابة القصة. وحتى هذا التدريب كان مشكلة فى قالب هزلى إلا أنه كانت حدثًا "ثوريًا" (Van Erven فان ايرفن ١٩٩٢).

إيقاع التداخل The Eurythmics of Intervention

تصف كل هذه المنعطفات والتطورات جماليات جديدة ونوعًا مختلفًا من الرؤية السيمبولوچية فى ممارسة المسرح. أنها جماليات عدم الاكتمال Un

completion (Etherton, 1988:3) والمسرحية التى لا تنتهى التى تلعب فيها الـ Oracy (Abah, 1987: 109, Ong, 1982) تنصب جماليات عدم الاكتمال على العملية بدلا من الانتاج، وتهتم بالمشاركة والحدث بدلا من التفويض وتؤكد على الخلق والإبداع الجماعى بدلا من الاستبداد التأليفى والمعنى الذى ينقله التدريب كله كثيرًا ما يسعى للتعبير عن نفسه من خلال أشكال ثقافية. وتسمح المشاركة بالتغييرات فى المنظور مما يحدث تحليل أعمق للقضايا وهى أيضًا تغير الحدث الدرامى والمشاركة هى الطريق للالتزام بالضمير Cosientisation فى مناقشاتها الحوارية فى كلا التعبيرين الشفهى والإيمائى. وقد لاحظ زاكيس مدا Zakes Mda (١٩٩٣:١٦٤) أيضًا هذه الصلة فى عمله فى ليسوثو.

وكانت العلامتان الأكثر قوة عن كيفية تفسير هذه الجماليات فى أداء الاونوية فى ورشة ١٩٨٩ أولاً فى الطريقة التى لم يكن فيها النزاع فى الدراما ليس بين مرشحين طموحين وانما انتقل ليضع المتسابقين فى الخيال الدرامى ضد المجتمع خارج خيال فضاء العرض الذى كان دائمًا يكسر حاجز الفصل بالتدخل جسديًا فى الحدث وبطرح اسئلة تتطلب من المترشحين الرد. ثانيًا لم تكن البيانات (Manifestoes) فى نفسها بنود الاهتمام وانما الطريقة التى أديت بها. وفى العرض دخلت إتا Eita المغنية الفنانة من القرية، وهى المعروفة فى كل المنطقة. الدراما واختارت لنفسها دورًا دائمًا. ومن المهم أن تلاحظ أن إتا لم تكن جزءًا من المجموعة ولكنها جمعّت الدراما. دخلت العرض لتغنى خطب المرشحان السياسيان. بالإضافة إلى هذا زينت وأدت بعض النقاط فى البيانات Manifestoes التى اعتبرتها مهمة كانت إتا بالفعل تحول الحملة إلى أوبرا. ومع

ذلك فنظرة عن قرب على دورها تكشف أن أداء إتا يمثل نقدًا للبيانات من داخل الدراما وفى تحويل الخطابات إلى أوبرا فهى تعلق على برنامج المترشحان واحالت السامعين للتاريخ وألقت التحديات لكل من المرشحين والجماعة كانت إتا تقوم بتشكيل الرأى النقدى وتعد الساسة للهدم كانت الأوبرا التى تؤديها عرض طباقى (Contapuntal) لتفسد الحملة. وكان هناك بلاشك عرضان يقدمان فى الوقت نفسه ولكن فى اتجاهين يتناقضين وكان عرض إتا ذو المعنى الخفى و دون الوعى للتدمير والتحريض يساهم فى شحذ التوتر والمجابهة التى حدثت فى الساحة. لذلك عندما أتى المسئول الحكومى من لاجوس Lagos ليصر على أن الجماعة لابد أن تدفع الضريبة كان جزءًا كافيًا من أساس التحدى قامت به إتا. وقد ساهمت أيضًا إلى حد أبعد لتستخدم أشكال ثقافية فى العملية الآدائية وفى هذه المرحلة من الصراع بين الحكومة التى يرمز لها بالموظف والناس، حفلتان قويتان للأقنعة، Ikyahaho و Egede تم استدعاؤها إلى العمل!

Kyaa Haho! Kyaa Hoho!! Ikyaa Ho!!!

Ikyahoho sebe Oche!

Kyaa Haho! Kyaa Hoho!! Ikyaa Ho Ho!!!

ايكيا هو هو آكل لحم البشر!!!

وسرعان ما يتبع ذلك Egede

Ola Bobo ee, Ola Bobo

Ikwu nonm Oche Oha Bobo!

نار متوهجة، نعم إنها نار متوهجة

الموت الذى يقتل الناس هو نار متوهجة!

اكيا هو هو وايجيد حفلات أقنعة للحرب فى الفترة المميتة من تاريخ هذا المجتمع تؤدى لتحتفى ببسالة وقوة الحرب. ومثلما يلاحظ ابا Abah ١٩٩٧ أن استدعاء الحفلات التنكرية فى ذروة المواجهة كان استحضار وإعادة ايقاظ الروح القتالية القديمة، وفى التماثل مع هذه الروح تظل الجماعة عازمة على قرارها وتصر أن الموظف لابد أن يعود ويخبر الحكومة أن الضرائب مرتفعة هنا.

وبعد ذلك تحدث السخرية الأكبر فأهل اونويه وادانكارى لم يكونوا رافضين للضريبة فقط فى الخيال. وإنما قصدوا أن يواصلوا التهديد برفض دفع ضرائب بعد ذلك فى العالم الحقيقى. وبدأ المنشطون يلتمسون تأييد الوضع الراهن Staus quo فى القرى! لا استطيع إلا أن أتذكر جولى سالفرسون Julie Salverson (١٩٩٦:١٨١) فى الطريقة التى تعيد ترديد القضايا والأسئلة الأخلاقية التى سألها عدة مرات هؤلاء الممارسون فالمسرح من أجل التنمية فى إفريقيا والتى مازلنا فكافحها:

مثل الفنانين والمعلمين، لابد أن نسأل أنفسنا باستمرار فى أى سياق تحكى الحكايات المجازفة داخل أى أُطر نشأت؟ وماذا يتكلف المتحدث؟ ينبغى أن تمتد المسئولية وراء بيان مفصل متطور عمن نكون كأفراد بالنسبة لفهم أن هناك

مخاطر لهؤلاء الذين نعمل معهم - مخاطر توجد ولكنها ليست أبدًا أكثر من أنه يمكن معرفتها جزئيًا. فى حالة ورشة ١٩٨٩ فى القرى الثلاثة أونويه وادانكارى وأتوبى Onyuwei, Adankar and Otobl، أصبح المنشطون مدركين أن وراء بهجة Euphoria العرض والتدخل، أن بعد أوبرا إتا فإن أخطار تنفيذ نتيجة الالتزام بما يملية الضمير Consientisation كانت أكبر مما ينبغى لكل من القرويين والعوامل المساعدة لذلك طلبنا الاذعان وإلغاء منح السلطة والأحداث! واستدرنا لنصارع التغيير الذى قضينا عشرة أيام نرعاه. وهنا يكمن التناقض وربما عدم فاعلية منح السلطة/ التغير الذى تكفلة الجماعة الخارجية المنشأ (Epskamp) حتى عندما تعطى العملية طبقة لامعة عضوية من الثقافة. هذه منطقة حيث المسرح من أجل التنمية لابد أن يستمر فى استجوابها.

خاتمة

فى مشروع التغيير فى المسرح من أجل التنمية، يشمل الإجراء "كتابة" شفوية لعالم متسلم الرهان Stakeholders من أجل خلق رؤية جديدة. ومكونات هذه "الكتابة" التى هى شفهية بدرجة كبيرة وسريعة الزوال وعابرة يتضمن الارتجال والتدخل والثقافة ينبغى أن نتصور الارتجال هنا كسلسلة من الأحداث التلقائية (أغنيات، رقص وقرع الطبول وتأدية المواقف) والأفعال، التى فى وسطها يكمن النزاع والتفاوض وبالتالى، يصبح التدخل أو الاستفهام الأدائى طريقًا فيه الارتجال يعاد مزجه وتشكيله لخلق معانى جديدة ولتغيير الادراك وكثيرًا جدًا ما تكون الاداة هى الثقافة - سلسلة كاملة من التدريبات الغريزية المكملة لنظم الحياة لمجموعة معينة من الناس ومن خلالها يُفهم الوجود ويمكن رؤية الثقافة

وكشرح إنطولوچى (علم الوجود) لكل من الذات والمجتمع. بمعنى أنه إعادة تعريف دائم للجماعة والذات فعل هوية فى عملية تشكيل دائم. وتوحيد كل هذا فى عملية خلاقة لتشكيل رؤية وهندسة التغيير هو ما أسميته : (Abah, 1997 : 34) Perfaraltics

إنه التركيب الارتجالى للموسيقى التمثيل الصامت (التمثيل بحركات جسدية ودراما الحوار مؤلفه شفهيًا (على خلاف كتابة النص) من المعلومات والحقائق فى حياة الناس. وأعطيت حياة فى إطار ثقافى فى ساحة قرية رملية أمام جماعة تقضى بين الناس Adjudicating ينفذ حكمها خلال الدخول إلى أحداث العرض لتغيير السرد والمعنى. وفى هذه الممارسة المعالجة Processual حيث الاستهلاكية Consumerism، المنتج والإغلاق ملغيان، وتعرف سيميولوچيا المسرح من أجل التنمية ويحددها عدد من الأحداث فى تدفق ترد على المناظير المتغيرة Changing Perspectives بأكملها بالغابات والطيور الصادحة والماعز والدجاج والرضع الذين يصيحون. والملابس وفيرة فى اسمال الفقر تلتصق بظهور الناس والأجساد العارية ذات الندبات من جهد العمل والمعاناة كالوشم عليهم ومسرح الأحداث هذا Mise - en - Scene هو العالم اليوطوبى (المثالى) للمشاركة وعدم معرفة الكثير غير ذلك والإتصال المحدود الذى عاشه الناس فى كل حياتهم ولكن عندما ينتهى العرض، تجدهم مندفعين ومهتاجين، مع ذلك فى هذه الممارسة يكون المجتمع هو الذى يبقى فى أعلى الموقف وفوق الخوف الذى يشعر به المنشطون ومنه يقلبون التغيير.

Notes

1 Theatre for Development is also known by a number of other names which include: Popular Theatre, Community Theatre, Theatre for Integrated Development, Theatre for Integrated Rural Development, Peoples Theatre and Political Theatre.
2 Shona is the language spoken by the largest linguistic/ethnic group, the Shona, in Zimbabwe. The second largest is Ndebele.
3 The workshop in Mazah and Kwanga jointly organised by the Nigerian Popular Theatre Alliance and Women in Nigeria, was part of a two-year project on Women's Health issues, 1992–1994, sponsored by the MacArthur Foundation of Chicago. The workshop was in March 1993.
4 The Nigerian Popular Theatre Alliance is a non-governmental organisation using theatre as a means to instigate grass roots development. The organisation came into existence in March 1989. The workshop which NPTA organized in 1989 was sponsored by UNESCO with support from other agencies such as SIDA, DSE, the Commonwealth Foundation and the World Association for Christian Communication.

References

Abah, Oga S. 1985, 'Popular Theatre As a Strategy for Development: The Zimbabwe Example', *Fako: Journal of Literary and Language Studies*, Vol. 1, No. 1, English Department, University of Yaounde, Cameroon.

—— 1987, 'Popular Theatre As a Strategy for Education and Development: The Example of Some African Countries', Ph.D Thesis, University of Leeds, U.K. (Unpublished).

—— 1990, 'Popular Theatre Dissects Community Issues in Rural Africa', *Reflections*, International Fund for the Promotion of Culture (Unesco), Paris.

—— , Ejembi, C. L. and Okwori, J. Z. 1994, *Under Siege: Women's Health Issues*, Report of the MacArthur Foundation-Sponsored workshops in Benue, Kaduna and Plateau States.

—— 1995, 'Perspectives in Popular Theatre: Orality as a Definition of New Realities', in: Eckhard Breitinger (ed.), *Theatre and Society in Africa*, Bayreuth, Bayreuth African Studies.

—— 1996, 'The Dynamics of Intervention in Community Theatre for Development', *Contemporary Theatre Review*.
—— 1997, *Case Studies in the Practice of Theatre for Development*, Zaria, Index Publications.
Boal, Augusto 1979, *Theatre of the Oppressed*, 2nd edn, New York, Theatre Communications Group.
—— 1995, *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*, London, Routledge.
Brecht, Bertolt 1973, *Brecht on Theatre: The Development of An Aesthetic*, London, Eyre Methuen.
Drewal, Margaret T. 1991, 'The State of research on Performance in Africa', *African Studies Review*, Vol. 34, No. 3.
Van Erven, Eugene, 1992, *The Playful Revolution: Theatre and Liveration in Asia*, Bloomington, Indiana University Press.
Etherton, Michael 1988, 'Popular Theatre for Change: From Literacy to Oracy', *Media Development*, Popular Theatre Issue, Vol. XXXV, No. 3.
Epskamp, Kees P. 1989, *Theatre in Search of Social Change: The Relative Significance of Different Theatrical Approaches*, The Hague, Centre for the Study of Education in Development Countries (CESO).
Freire, Paulo 1972, *Pedagogy of the Oppressed*, Middlesex, Penguin Books.
Kerr, David 1988, 'Theatre and Social Issues in Malawi: Performers, Audiences, Aesthetics', *New Theatre Quarterly*, Vol. IV, No. 14.
Kidd, Ross, 1980, 'Peoples Theatre, Conscientisation and Struggle', *Media Development*, Vol. 27, No. 3.
Mason, Jeffrey D. 1996, 'Street Fairs: Social Space, Social Performance', *Theatre Journal*, Vol. 48, No. 3.
Mda, Zakes, 1993, *When People Play People*, London, Zed Books.
Ong, Walter J. 1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, New York, Routledge.
Salverson, Julie 1996, 'Performing Emergency: Witnessing Popular Theatre, and the Lie of the Literal', *Theatre Topics*, Vol. 6, No. 2.

الفصل الحادى عشر

لعب العرائس

الابتكار والمنافسة فى مسرح بامانا للشباب فى مالى

ماري جو أرنولدى ***Mary Jo Arnoldi***

المسـرح سـواء بالقنـاع أو بدونه - له تاريخ طويل فى مـالى الريفـيـة. وتضع جماعات القرية قيمة إيجابية للإبداع والمنافسة فى المسرح، مسرح عرائس اتحاد الشباب مثلما يؤدى فى كل انحاء منطقة سيجو وفى مناطق مختارة من الأقاليم المجاورة وأنا أركز على إحدى التقاليد المسرحية لقرية بامانا Bamana وعلي كيف يدمج الإبداع والمنافسة فى تعريف مسرح العرائس وكيف يعبر عنها فى بناء وكيف تشكل استقبال المشاركين فى المسرح.

كيرانكو(Kirango) قرية متوسطة الحجم (أكثر من ٥٠٠٠ نسمة) ٣٣ كيلو مترًا تقريبًا فى الشمال الشرقى لمدينة سيجو Segu على نهر النيجر. والقرية متعددة الأعراق وتضم خمس مناطق متجاورة. بامانا واحد، سومونو Somono أثنان وواحد للغرباء. ومعظم الناس فى كيرانكو مزارعون (بامانا) وصيادون (سومونو وبوزو) بالرغم من أن عدد من الأفراد يعملون الآن فى المرافق الحكومية لمالى والمدارس والمستشفيات فى المنطقة.

وفى حى بامانا يقدم كامالين تون Kamalen ton، اتحاد الشباب مسرح العرائس. والعضوية فى تون إلزامية وتتضمن جميع الشباب من سن ١٤ لما فوق الأربعين والنساء غير المتزوجات فوق ١٤ عامًا، بصرف النظر عن انتمائهم من ناحية النسب أو المكان الاجتماعية ويشارك الاتحاد كمجموعة فى الأنشطة الزراعية ومشاريع العمل العامة المحلية، بالإضافة إلى عرض مسرح العرائس.

ويقام عرض العرائس مرتين سنويًا، مرة قبل موسم الحصاد فى أكتوبر/ نوفمبر ومرة قبل موسم غرس الزرع فى مايو/ يونية خلال احتفال العام الجديد سان ييلما San Yelema وهم يطلقون على عرض أكتوبر/ نوفمبر اسم بين سوجو بو Bin Sogo bo (حيوانات العشب يقتربون) خلال هذا الموسم تؤدى العرائس فى عصر ومساء يوم، أما عروض مايو/ يونيو سوجوبو Sogo Be (الحيوانات تقترب) فتجرى فى اوخر عصر ومساء ثلاثة أيام متتالية وسوجوبو جزء من عدد أكبر من انشطه اتحاد الشباب الذى يتضمن إعداد وجبات احتفالية من أجل القرية. ومراسم التهانى والاحتفال بالعام الجديد وهلم جرا. وعروض السوجو بو حديثة نسبيًا فى حى بامانا، يعود تاريخه فقط منذ منتصف الخمسنيات من القرن العشرين.

تتضمن شخصيات هذا المسرح عدد كبير من حيوانات الدغل والماء ومخلوقات الأساطير والخيال، والشخصيات النمطية Stereotyped التى تمثل الأدوار الاجتماعية التقليدية مثل الأمهات والمزارعون والصيادون والنساجون والموسيقيون، والمستعمرون بالإضافة إلى الشرطة العصرية وموظفون الحكومة، ويستخدم المسرح كلا من الأقنعة والعرائس. وتميزها الفرقة طبقًا للبنية

والملابس، بالرغم من أن ليس كل شخصية تنقسم بوضوح إلى واحدة من هاتين الفئتين وهناك ملابس مصنوعة كلية من العشب أو قماش يغطى للبنية الخشبية التحتية بالإضافة إلى الراقصين الذين يرتدون وجهًا فقط، ريشه وأقنعة الخوذة. ومع ذلك تتكون معظم الشخصيات من عرائس القضيب الخشبى والخيط والفئه الأولى من العرائس رؤوس حيوانات كبيرة المعروفة بـ سوجوكن Sogokun تعمل من أسفل بقضيب خشبى. وتتراوح فى الارتفاع من قدم إلى ستة أقدام تقريبًا. وربما رؤوس العرائس نفسها تدعم عرائس أصغر من القضيب الخشبى والخيط، طولها عامة حوالى قدم تربط أعلى رأس أكبرأو قرينها.

تبرز رأس العروسة من مقدمة بنية كبيرة مكسوة تمثل جسم الحيوان وهو على الأقل عرضه باردة وأربعة أو خمسة أقدام فى الإرتفاع وبنية العروسة تتكون من الأغصان المربوطة تغطى كلية بالعشب أوبيوت من القماش الراقص/ محرك الدمى. والشكل الكلى متضمن الرأس العروس العروسة والجسم المكسو معروف بـ سوجوبا (الحيوان الكبير) والفئة الثانية من العرائس سوجود نيو Sogodenw (الحيوان الصغير) تتضمن العرائس الصغيرة من القضيب الخشب والخيط. وهى تنبثق من ظهر الجسم المكسو بدون أن تكون مربوطة فى رأس الحيوان الأكبر ويحرك العديد من محركى العرائس المختبئين تحت بنية العرائس الأصغر من تحت هذا المسرح المتنقل. وتميز عرائس القضيب الخشبى والقضيب الخشب والخيط هذه مسرح Segu سيجو وتفصلها عن مسارح الشباب الأخرى التى تستخدم القناع وتؤدى فى مناطق بامانا المجاورة.

بين سوجو بو Bin Sogo Bo: "حيوانات العشب تقترب"

كيرانكو، نوفمبر ١٩٧٩

تبدأ الاستعدادات بجدية قبل العرض بعدة أسابيع ويحصد الشباب الـKo Mala (عشب الأرز) الذى ينمو فى المستنقعات والقنوات بجوار القرية، وينسجونه ليصنعوا منه الحواشى المميزة لعرائس هذا الموسم Binsogo(حيوانات العشب) وتخرج العرائس والاقنعة من المخزن لإعادة طلائها وتجديدها.

وفى اليوم الذى قبل العرض يأوى الشباب إلى مجمع المبانى المتناثرة فى انحاء الحى ليبدؤوا بناء التركيبات التحتية والملابس. ولابد من الاحتفاظ بالسرية طوال هذه الاستعدادات لذلك يعلن الاتحاد هذه المبانى محظور الدخول فيها لغير الأعضاء ويراجع قادة التون Ton تقدم الاستعدادات وحل المشاكل والنزاعات ويبسطون نفوذهم للمشروع - يضخون احساس بالإلحاح فى الأمر. ويعمل الأعضاء الأكبر سنا فى التركيبات الأكثر تعقيدًا، بينما الأعضاء الأصغر يخيطون الملابس ويعدون العرائس الأكثر بساطة ويقوم الـ Neophytes نيو فايتس بمهام لا حصر لها. ويحتفظ كل من يساهم فى تجهيز شخصية معينة بحق مصاحبتها أثناء العرض.

وتصنع البنايات التحتية من الأغصان المربوطة معًا بالحبال وعندما تكتمل تخيط الحواشى العشبية وملابس القماش على البنية. وبمجرد تجميع العروسة، يتم ترقيص العرائس خلف الكواليس لاختبار قوة ومتانه البنية. وبعيدًا عن أنظار الجمهور المنافسة القوية بين الشباب حول القرارات النهائية عمن سيقوم

بترقيص الشخصية أمام الجمهور. ويحرب المؤدون العرائس ويقومون بضبطها ويتدربون على الرقصات المناسبة.

وفى بداية العصر ينقل المؤدون الشخصيات المكتملة لمبانى عديدة مجاورة للساحة العامة وينتشر الحراس لإبعاد الفضوليين ومعظمهم من الأطفال الصغار. وبينما يبدأ الناس التجمع فى الساحة ويوجه أعضاء الاتحاد المسند إليهم تنظيم الجموع إلى المقاعد ويطاردون باستمرار الأطفال الصغار خارج الحلقة. ويجلسون كبار السن فى جزء يخصص للضيوف المهمين، وتجلس النساء معاً على يسار كبارالسن، والشباب الذين لا يعملون مباشرة فى الاستعدادات يكملون هذه الحلقة الداخلية، يجلس صغار الأطفال مع أبائهم وأمهاتهم أو يجلسون خلف الشبان الذين اتخذوا مقاعدهم حول ساحة الرقص. وعامة يقف الغرباء خلف هذه الأجزاء المحجوزة. وأثناء العرض، يصيح الشبان المعهود إليهم بتنظيم الجمع بالتشجيع لكورس النساء، ويخلى الطريق لدخول وخروج كل عروسة يحافظ على النظام حتى حوالى الساعة الرابعة والنصف عندما يبدأ برولوج (عمل تمهيدى) الرقص يكون فرق قرع الطبول قد وصلت والمغنية الرئيسية والكورس جالسات على الخطوط الجانبية ويدخل الشبان والشابات من اتحاد الشباب الساحة ويرقصون كفرقة ويتحركون باتجاه معاكس لحركة عقارب الساعة Counterclockwise. وبينما تتقدم الرقصة يزيد قارعو الطبول تدريجيًا من درجة السرعة حتى تنهار وحدة الراقصين ويندفعون للخطوط الجانبية. وهناك بسرعة يعيدون تشكيل وتكرار نفس النمط عدة مرات.

يتبع الرقص الجماعى سلسله متعاقبة من مسابقات الرقص البهلوانى (Acrobatic) بين الشباب فى الاتحاد. يدخل فريق رقص يتكون من شبابين من نفس المرحلة العمرية الحلقة ويرقصان فى انسجام وعندما تزداد درجة السرعة يقطع الشابان أدائهما بالشقلبات والتشقلب للخلف والقفزات. يصيح بعض الشباب الآخر لتشجيع أقرانهم، ويندفع الشابين إلى الحلقة لمدح الراقصين المتميزين وإعطائهم وشاحات للرأس. وتزداد الرقصات زحما حتى يتسابق عدة مجموعات من الشبان من مراحل عمرية مختلفة مع إحدهم الآخر فى نفس الوقت وفجأة تتغير الأحداث ويندفع چون Gon (الرياح Baboon) إلى الحلقة ويدور مرة سريعة ويخرج - مشيرًا للجمهور أن دراما العرائس قد بدأت.

يدخل كارانكاو Karankaw (شعب كاران Karan) وهذه الشخصية التى تمثل ظبيًا له رأس عروسة من قضيب خشبى وجسم ضخم مغطى بمنسوجات ملونة. ومن ظهره تظهر عدة عرائس أصغر من القضيب الخشبى والخيط فى هيئة مزارع يستخدم معرفة، امرأتان تدقان الحبوب فى هاون بالمدقة وشابة جميلة وموظف مستعمر على ظهر حصان. وبينما يتقدم كارانكاو الحلقة يغنى مرافقوه أغنية، التى تلتقطها وترددها المغنية الرئيسية وكورس النساء. تتحرك العروسة ببطىء حول الحلقة فى اتجاه معاكس لحركة عقارب الساعة ويوجه المرافقون حركاته جسديًا ولفظيًا ويبقون على ملبسه من القماش مسحوبًا للأرض ليخفى بفاعلية أقدام محركى العرائس. ويميل كارانكاو جسمه الضخم يسارًا ويمينًا وبعد ذلك يتوقف وينزل بجسده إلى الأرض. وفجأة تزداد سرعة قرع الطبول والغناء وتبدأ العرائس الصغيرة التى على ظهره ترقص على نحو جامح وتندفع

هنا وهناك. وبطريقة مفاجئة بالمثل ينهض كارانكاو ويستأنف مشيته الأصلية ويستمر فى السير ببطء حول الحلبة، يتوقف ويكرر ذلك عند عدة نقاط فى دورته. وعندما تكمل العروسة دائرة كاملة، يندفع الشبان الجالسون عند الخطوط الجانبية للأمام ليقودوه بعيدًا وهم يتغنون بمدحه.

تمامًا بينما يخرج كارانكاو يظهر جون مرة ثانية ويندفع بقوه نحو حشد الناس فيفرق الجمهور. ولكنه يكبح بقوة بحبل ويجذبه مرافقه ثانية إلى الحلقة وعلى عكس كارانكاو تتضمن رقصته حركات أكروباتيه سريعة. وكثيرًا ما يفلت من مرافقه ويندفع إلى حشد الناس ومرة ثانية يفرق المشاهدون حتى يمكن كبحه من جديد.

يتبع أداء جون فاصل موسيقى قصير وبعد ذلك تدخل Mme. Sarata عروستان تمثلان امرأتين جميلتين تتمايل الراقصتان برشاقة حول الحلقة، وهما تعبثان مع الشبان على الخطوط الجانبية. وعندما تقتربان من مجموعة الشبان تنحنيان بخجل ويدرن وجوههن بعيدًا قليلاً وتزددن جرأه، فترقصان بعد ذلك وتميل كل منهما بساقيها ويرد الشبان بصيحات وإيماءات المدح والتقدير.

يتبع Mme. Sarata ترنيمة موسيقية وبعد ذلك يدخل Mali Kono (طائر مالى العظيم) الحلقة، ولكونه شخصًا ضخمًا ومرتديًا ملابسه بطريقة متقنة وهو يُرى من أى مكان فى الحلقة ويستقطب وصوله استجابة متحمسة من المشاهدين. وهو يتحرك بطريقة مهيبة حول الحلبة، ويضرب جناحيه ببطء وعين رأسه للأرض تقليدًا للطائر الكبير صياد السمك. وفجأة يزيد قارعو الطبول من

سـرعتهم ويدور كونو ويخفض رأسه وينشر جناحيه كاملاً وكأنه سيطير. يهب المتفرجون على أقدامهم ويندفعون إلى الحلقة وهم يمتدحون العرض بينما يصيح الناس بحماس.

والدمية الأخيرة التى تدخل الحلقة هى تاسى دونى Taasi Doni (فكر قليلاً) فى شكل امرأة شهوانية يرتدى الراقص قناع خوذة وتسريحة شعر منحوته متقنة وصدره وعجزاه محشوان بوفرة. دقة الطبول بطيئة لكن الإيقاع المتقطع بوضوح يتلاءم مع حركات الساقين المتقطعة والمبالغ فيها. يبعث أداء تاسى دونى على الضحك ويحرص على وابل من المزاح الجنسى، ويشير أداؤها إلى نهاية عرض العصر ويتفرق الجمهور لتناول وجبة المساء.

وفى حوالى الثامنة مساء يبدأ الجمهور يفد شيئًا فشيئًا ثانية إلى الساحة لمشاهدة Su Fe Sogo سو فى سوجو (حيوانات الليل) ويسخن قارعو الطبول بينما يرقص الأطفال - وهم دائمًا أول من يصل - ويقلدون الدمى المختلفة فى تدافع عام. وبمجرد أن يأتى المغنيون فى مكانهم يأخذ فريق قارعو الطبول الكبار مكانهم ويبدأ العرض. فى حى بامانا، الشخصية الأولى التى تؤدى دائمًا هى ناما Nama (الضبع Hyena)، قناع عشبى بحجم جسم كامل طوله حوالى ستة أقدام وعرضه أربعة أقدام. وهو يؤدى فى ظلام تام بحيث أنه عندما يدخل الحلقة يعكس ضوء القمر صورته الظلية Silhouette. وطول عرضه يحول ناما، استمرار شكله، أحيانًا يقف منتصبًا بجرأة، وبعد ذلك فجأة ينزل إلى كرة من العشب تدور ويرتطم بالجمهور يتبع ناما قناعان عشبيان بحجم شخص - نوع من الطيور يعرف بـ Falakani فلكانى وبالا Bala (القنفد) وفى الفواصل بين العروض يغنى

كورس النساء أغنيات عن موضوعات تتراوح موضوعاتها ما بين الزواج إلى الموت. وبعد عروض الحيوانات العشبية تضاء المصابيح، فتضمر الحلقة بتوهج مريح للنظر تدخل دميتان على عصى خشبية ديج (Roan Antelopes ظبيان أغبران ذكر وانثى) الحلقة وخطوات بطيئه، بالرغم من أنهما كثيرًا ما يندفعان إلى عرض أكروباتى يدوران ويتمايلان. وبينما يخرجان تندفع دمية ضخمة من القماش فاغرة فاها سوروكو مالوبالى Suruku Malobali (الضبع المخجل) إلى الحلقة وبسرعة تخرج بعد أن أخذت الجمهور على حين غرة. بعد ذلك يدخل الحلقة كونونين Kononin (الطائر الصغير) الحلقة يقدم عرضًا مطولاً يتبعه زوج ثانى من دمى الظبيان فجأة يدخل ثانية سوروكو مالو بالى ويندفع جيئه وذهابًا ثم يخر ويتبع بعد هجومه القصير فاصلاً موسيقيًا يستمر أكثر من عشر دقائق يغنى الكوراس خلالها أسطورة ناما المنجادو Nama Of The Minjado الشاب الذى داوى مرة مغنيًا مشهورًا. وعندما تنتهى الأغنية، يظهر چولينچو كونو Jolenjo Kono، فصيلة أخرى الطيور حركاته سريعة ويقظة يحرك فكه ويلف رأسه كاملاً وهو يرقص حول الحلقة.

وعندما يخرج تغلق الأنوار ويدخل بيدلانچان Bilanjan (الحيوان الطويل) وهذا القناع الكامل الجسم يزيد طوله على ثمانية أقدام وله زائداتان مثل الأجنحة على الأقل طولها ياردة. ومن هذه الخطوة الجليلة فجأة يتحول بيدلانچان إلى كرة منطلقة من العشب ويكبح جماحه ويغير شكله تمامًا. ويقابل هذا العرض الاكروباتى بحماس كبير. وعندما يخرج تضاء الأنوار ثانية.

وبعد فاصل موسيقى قصير يدخل سيجى Sigi (جاموس الدغل) ويتحرك بتثاقل بطريقة مهيبه إلى الحلقة متمشيًا مع دوره كملك الحيوانات Sogo Mamoa. ويقطع رقصه فواصل قصيرة من الطاقة والنشاط وهو يدور ويخفض رأسه. يتبعه فاصل موسيقى ثانى يغنى فيه الكورس عن المعرفة والنصيب يدخل العرض فى الساعة الثالثة على الوقت الذى يدخل فيه سوجونى كيلين Sogoni Kelen (الظبى المنعزل) فى تناقض ملحوظ مع سيجى الذى يقدم عرضًا رقصًا نشاطًا، سوروكو ناما الصنع الآخر. وعلى عكس Nama ناما من قضيب خشبى يضرب فكيه ويدوس بقدميه بقوة بخطوة الأسد الخفيفة.

مرة ثانية تطفأ الأنوار وتتأقلم أعين الجمهور على الظلام. يدخل بيليسى Bilisi الجنى ذو الثلاثة رؤوس وبسرعة يتحرك هنا وهناك فى الحلقة بينما يغنى الكورس من الذى استفز بيليسى ليقوم بهذا الهياج؟ وعندما يخرج بيليسى يغنى الكورس مدحًا. لجميع الدمى وكذلك الشبان فى الاتحاد.

تضاء الأنوار لدخول وارابا كاكو Waraba Caco - القط الضخم ذو العلامات البيضاء، رأسه دمى قضيب خشبى كبيرة، وجسمه مثل برميل ضخم. يتمايل وارابا يمينا ويسارًا ويمشى الهوينا حول الحلقة، ومن وقت لآخر ينطلق فى رقصة نشيطة وعندما يخرج يندفع سوروكو مالوبالى (الضبع المخجل) ثانية سريعًا. ثم تدخل بعد ذلك دميتان يعرفان بـ Roan Antelopes الظبيان الاغبران. نسخ رؤسهم عدة أقدام ثم تسقط فجأة إلى كتفيهم، ثم ترتفع ثانية وتنخفض عند درجة ٩٠ زاوية عمودية إلى اجسامهم.

والدمية التى تظهر بعد ذلك ظبية لها قرون كبيرة فضية اللون تعرفها أغنيتها على أنها مايسا Maisa (اختصار لاسم امراًخ اومو إساتو) وهى امرأة اسطورية جميلة كانت تعيش يومًا فى منطقة مجاورة وراء نهر بانى وعندما يخرج ما يسا يدخل Misice وميسيموسو (ثورة وبقرة) خطوتهما بطيئه ومتروية وتتحدث أغنيتهما عن تحقيق القدر الذى يولد له الإنسان وتتبع الدمى الآن إحدها الآخر عن كثب بينما مضى العرض فى ساعته الرابعة يظهر ساجا (كبش) وساين (غزال) ونجونا (قط برى) أحدها تلو الآخر فى تتابع سريع وفجأة تنطفىء الأنوار وتدخل شموسونى (الساحرات يحدثن حفيفًا فى الحلقة، ويدورون واحيانًا يذهن قريبًا من حشد الناس.

يكون العرض فى الساعة الخامسة عندما يدخل Tilen (الزرافة) يمد رقبته ويهزها يدور. ويؤشر ظهور تيلين على نهاية العرض - وبعد أن يخرج، يخفت صوت الطبول والغناء بينما يتفرق الجمهور. يتجمع الممثلون ثانية فى مقرهم لإعادة تمثيل الحدث لفظيًا، ويمدحون الراقصين البارعين ويقترحون تحسينات بالنسبة للموسم التالى ويستمتعون بعشاء عقب المسرح.

جماليات الأداء.

حكمت القرية والفرقة على عرض ١٩٧٩ بأنه كان ناجحًا ولفهم ماذا يشكل العرض الناجح بالنسبة لباماتا، فمن الضرورى ليس فقط Nyemange Nyana أن تطابق القواعد والاستراتيجيات المسرحية التقليدية، وانما أن تفحصها كلما تظهر وتعطى المعنى داخل سياق اجتماعى جمالى معين Specific Socioaesthetic

إن مسرح عرائس اتحاد شباب بامانا له تعريف اجتماعى واضح. فالمجتمع يصور المسرح على أنه Nyenanje ترفيه جزء من مجموعة أكبر من الأنشطة تعرف بأنها Tlan مسرحية. وتسمى الدمى والأقنعة Tlonke Fenw أشياء للعب.

فى مجتمع بامانا لكل مرحلة عمرية (الطفل، الشاب والكبار) له أنشطته المرتبطة به. والمسرح نشاط ملائم للشباب Kamalen Wati وفى تحريك الدمى Tonko عمل اتحاد الشباب. ويتناقص Tonko مع Oko الذى يتضمن أنشطه الكبار. فى اتحاد الرجال فى بامانا الأقنعة التى يتحكم فيها الكبار هى Boliw (أشياء ذات نفوذ) ويعتبر البامانيون Oko أنه شىء جاد وقوى، بينما يعرفون Tanko على أنه غير جاد ولاحول له. وهذا الفصل بين الأنشطة إما Oko أو Tonko متناغم مع الأدوار اليومية للكبار والشباب فالبامانيون يعتبرون الكبار قابلين للمعرفة ومسئولين، ورموز التقاليد والنظام الذين يبقون على المجتمع. مع الناحية الآخرى يعتبر الشباب جاهلين وغير مسئولين، ويتماثلون مع الابتكار وعدم امكانية التنبؤ بما يفعلون والتغير. والشباب ليس فقط يتنافسون بين أنفسهم على الصيت وانما مع الأكبر منهم وبالتالى أسلافهم الذين كانوا يومًا ممثلين فى المسرح، والآن يشاهدون مع المتفرجين.

وقدرة الفرقة على الخلق والإبقاء على التوتر بين القديم والجديد، بين التراث والتغيير، بين النظام وعدم القدرة على التوقع تمثل الأساس الذى تقوم عليه المسرحية وبرولوج رقصات المجموعة الذى تبعه المزيد من الرقصات الاكروباتية التنافسية يحدث التوتر الخلاق بين التراث والتغيير، وبين القديم والجديد. وتلقى رقصات المجموعة الضوء على المجتمع والتضامن ويدمغ التراث المرتبط

بالكبار. والرقصات الاكروباتية تبرر الفردية والتنافس المرتبط بالتغيير والإبداع والشباب فى مسرح العرائس نفسه يمثلون هذه التوترات كل من الذخيرة وترتيب عروض العرائس. فيعامل المشاركون عروض العصر والمساء على أنها منفصلة وترتيب تقديمها - مع الشخصيات الأقدم للأحداث - يحتفظ به فى كلا القسمين يفتتح فى كيرانكو Kiranko جو Gon (Baboon) جزء عرض العصر والأقنعة الثلاثة العشبية. ويفتتح ناما (الضبع) وفالكانى (الطائر) وبالا (القنفد) جزء عرض المساء. وطبقا لمؤرخى القرية، هذه الشخصيات الأربع شخصيات أصلية مستعارة من مسرح صيادى بوزوسومونو فى العقود الأولى من القرن العشرين تبدأ الفرقة دائمًا العرض بهذه الشخصيات وبينما يتكشف العرض خلال عدة ساعات تظهر الاضافات الأكثر حداثة. وترتيب التقديم هذا ثابت فى كل أنحاء المنطقة مؤلفًا مبدأ رسميًا للعروض له معنى ثقافى محدد بينما يرسخ الممثلون إرثهم خلال الشخصيات التقليدية وبعد ذلك يتنافسون معه عبر إدخال العرائس الجديدة.

والمبدأ الثانى الذى يشكل ريبرتوار مسرح العرائس هو أن تضاف شخصيات جديدة باستمرار للدراما فى السنوات الثمانين الأخيرة تغير ريبرتوار مسرح العرائس فى كيرانكو بقدر كبير. ويقال إن عديدًا من الشخصيات فى عرض ١٩٧٩ أدخلت بعد ١٩٥٩ . وكثيرًا ما ندمج الشخصيات الجديدة موضوعات مبنية على اهتمامات محلية صرف بالإضافة إلى الاهتمامات الاقليمية أو القومية. على سبيل المثال ابتدعت شخصية مالى كونو Mali Kono (طائر مالى العظيم) فى حوالى الوقت الذى حصلت فيه مالى على الاستقلاك من فرنسا فى

١٩٦٢ ويفسر أهل مالى هذا العرض على أنه تسجيل لهذا الحدث والدمى أى تمثل رئيس الدولة الحالى Moussa Troare وحرس شرفه ادخلوا فى عدد من القرى بعد انقلاب ١٩٦٨ الذى جاء به إلى السلطة وتقدم دمى تمثل امرأة أوربية تحمل دفتر أوراق Notepad وقلم ألم تكن تؤدى فى ١٩٧٩/ ٨٠ تلك النوعية الخاصة من الأجانب الباحثة/ عالمة الاثنوجرافيا؟

وهناك عدة طرق لإدخال شخصيات جديدة. فالتون Ton يمكن أن يُعد دمى جديدة مثل الطائر Jolenjo Kono الذى قدم لأول مرة فى نوفمبر ١٩٧٩ والدمى التى يتم صنعها إبداعها خلال مدة لـ Ton تظل مرتبطة بها طالما يتم عرضها. ويمكن أيضًا للأعضاء المستقلين أو المتميزين إبداع شخصيات جديدة ويمكن أن يصنع شاب الدمية بنفسه أويكلف نحاتًا محترفًا بعملها ويدفع له أجر نحتها والملابس. وهو أيضًا مسئول عن خلق أغنية الدمية، غالبًا بالتعاون مع المغنيات. وبمجرد أن تدخل الدمية فى العرض تصبح طالما للاتحاد، بالرغم من الفرد يحتفظ بحق تحقيقها كمرافقها كالما تشترك فى العرض. بهذه الطريقة يعترف بالانجازات الفردية وكذلك محاولات الجماعة ويحتفظ بها من عام لآخر.

والطريقة الثالثة للحصول على شخصيات جديدة هو "سرقتها" من القرى الآخرى. والتنافس بين فرق القرية المتنوعة حقيقى فعلاً. قالت إحدى الفرق المجاورة أنهم أحيانًا يختارون أداء شخصية مفضلة إذا عرضوا أن بعض الشبان من كيراتو كان بين الحضور، وحتى إذا أدوا الشخصية، فهم يبلفون المرافق أن يحرك المؤدى بعيدًا عن الجزء من الجمهور حيث يجلس المنافسون لهم.

ولتحقيق بعض العداوة التى تنتج عن سرقة الأفكار، ولتحويل بعض عرائس القرى الآخرى إليهم فإن الفرق كبير إما تعّدل الشخصيات بتغيير حجمها، والملابس والكماليات الخاصة بها. وربما يمكنهم أيضًا عمل أغنيات جديدة أو تخصيص إيقاعات طبول مختلفة للشخصيات "المسروقة" عندما تؤدى فى قرية جديدة. على سبيل المثال تعترف الفرقة عن طيب نفس أنها استعارت تاسى دونى Taasi Doni (فكر قليلاً) من قرية مجاوره فى السبعينيات ١٩٧٠ وابقت على الأغنية وإيقاع الطبول ولكنها جعلتها خاصة بها وذلك بتغير الصورة من الظبى إلى المرأة الشهوانية.

والجماعة أيضًا تعتبر النسخ المحدثة للشخصيات القديمة إبداعات أو ابتكار وهذه الدمى المعدلة يمكن أن تحل محل النسخ القديمة أو أن تعرض معها فى نفس الحفل. وفى العقد الأخير على سبيل المثال تم احلال طائر مالى العظيم الأصلى Great Bird Mali الذى عرض أول مرة عند الاستقلال بنسخة أحدث وأكبر ومصنوعة باتقان أكثر. وفى عرض نوفمبر تم تقديم نسختين من Dage (الظبان الاغبران) مجموعة الدمى القديمة أولاً، ثم تقدم المجموعة الأحدث فيما بعد فى الأمسية.

وقبل كل عرض تعيد الفرقة طلاء وصقل الدمى وبذلك تجعلها "جديدة" وإعطاء الفرقة الوقت والموارد هو إمتداد لاهتمامها بالابتكار والمنافسة ويتناقص التأكيد على الشىء الجديد بحدة مع مفهوم معاملة الأقنعة فى هذه المنطقة، المستخدم فى عروض إتحاد الرجال مثل Komo and Kono وهذه الأقنعة أشياء تعطى قوة وليست أشياء للعب وتحولها عبر الزمن خلال إضافة مواد قربانية تزيد من قوتها.

يساهم الإبداع كذلك فى التوتر الخلاق الذى تسلم به الفرقة بين النمط المتوقع أو القياس وبين الأداء الفعلى. وهذا التوتر جزء حاسم من جماليات المسرح. وعندما يقيم البامانيون الأداء والشكل الفنى فهم يستخدمون مصطلحات (Goodness) Nyi الصارح و Di (Tastiness) الامتاع وحسن الذوق. وفى بحثه عن جماليات بامانا، يناقش چيمز برينك James Brink معنى المصطلحين:

> يشير الشكل الأدبى إلى خصائصه الأساسية المُنظمة أوالمُرتبه.تلك الصفات التى تعطى شكلاً الصورة التى يمكن التعرف عليها والملائمة فى الزمان والمكان، بينما "امتاع" The Tastiness الشكل الأدبى يلخص الصفات التى تظهر لتحدى وتطوير وتجميل وتغيير هذه الصورة المعطاة (...) خصائص الشكل تلك التى تسمى "Goodness" الصلاح أو الجودة ترسخ النظام أو التعريف الذى عندئذ يكون شرط و سبب الخصائص التى تسمى بـ"Tastiness" "الأمتاع" تنشأ وتؤدى على هذا الاساسى. واستخدام التفاعل بين هذين البعدين للشكل بمعنى بدء وابقاء الرنين بين التعبير الذى هو جيد وصالح وبين ذلك الممتع Tasty بالنسبة للبامانيين هو ما يصبغ الشكل بالقوة المحولة أو المتغيرة Transforming Power، قدرتها على خلق حالات وجودية ذات قيمة.

يلاحظ برينك أن البامانيون يستخدمون مصطلحين إضافيين Jayan (الوضوح) و Jako (التجميل) يشير چايان للهوية الثقافية أو صلاح أو جودة الشكل ويعنى Logo خلق أشكال محددة. إنها كوجو الرقص، النحت أو الأداء

الذى يعطى عن المعلومات الصورة الملائمة أو نمط الشكل. وتعتبر هذه الناحية من الشكل أنها تم تناقلها عبر الاجداد. أما Joko (التزيين والزخرفة) فهى تلك العناصر التى تنشط الأشكال وتعطيهم صفه الفوريه المباشرة. ومع ذلك فبالنسبة للباماينين فمثل هذه الزخارف لا ينبغى أبدًا أن تخفى أو تحطم الشكل الأساسى (Brink ١٩٨١ : ١١:٩) تُستمر معرفة الناس بالترتيب الأساسى للعرض وتوقعاتهم أى أداء منفرد من تجاربهم المسرحية السابقة وتخلق المعالجة الناحجة وتجميل درجة سرعة ونمط الدراما الرنين بين الصلاح والإمتاع Goodness and Tastiness وبين الوضوح والتزيين ويتضمن هذا التفاعل المستمر بين المؤدين والجمهور تعد عدم امكانية التنبؤ والزخرفة والإبداع التى يدخلها الممثلون فى العرض - دون أن تحطم الشكل الاساسى - تقييمًا إيجابيًا.

ويتألف النمط المتوقع من فصول فرديه للدمى مدتها حوالى عشر دقائق تتبعها فواصل موسيقية أقصر وعند تنظيم عرض تلعب الفرقة بهذا النمط وأيضًا بدرجة سرعة الدراما. على سبيل المثال فى الجزء المسائى من عرض نوفمبر، أقامت فرقة كيرانكو أولاً النمط القياسى فى التتابعات الأربعة الأولى - فصل الدمى/ الفاصل الموسيقى/ فصل الدمى. وبعد ذلك غيروا هذا النمط بآداء تتابعات الدمى الأربعة ذات الأطوال المختلفة، إحداها وراء الأخرى مباشرة. وتبعت الفرقة هذه التتابعات بفاصل موسيقى طويل يستمر أكثر من عشر دقائق. وبعد ذلك ادخلوا شخصية دمية جديدة الطائر چولينچو كونو وعادوا للنمط المتوقع دمية/ فاصل موسيقى/ دمية خلال الأربع شخصيات التالية. وفجأة ادخلوا مرة ثانية Shameless Hyena الضبع المخجل الذى اندفع داخل وخارج

حلقة الرقص وفى الحال بعد خروجه أدت النسخ الجديدة للظبى الأغبر وتبعها فاصل موسيقى ثم دمية ظبى أخرى وفاصلاً موسيقيًا ودمى الماشية. وتزداد درجة سرعة العرض بينما ثلاثة دمى أخرى أدت كل منها حوالى خمس دقائق وتبعها فاصل موسيقى آخر. واطفئت الأنوار ثانية ودخلت الساحرات الصغيرات وقمن بالأداء عشر دقائق كاملة. وعندما خرجن ظهرت الزرافة، واضيئت الأنوار ثانية وبعد عرض قصير اختتمت الدراما.

بالإضافة إلى التلاعب بطول وترتيب التتابعات يضع الممثلون العروض الاكروباتية البارعة بجانب السلوك الجليل والفخم لبعض الشخصيات. وفى عرض كيرانكو كانت الشخصيات السبعة الأولى تمتلىء بالنشاط بينما جاموس الدغل الذى جاء بعدها تحرك تثاقل حول الحلبة. وأبقت الفرقة بدرجة سرعة بطيئه Tempo طوال أداء الشخصيات الثلاث التالية وبعد ذلك فجأة تحولت إلى إيقاع سريع مع الضبع المخجل. ثم تباطأ الإيقاع ثانية من أجل الظبيه الغبراء والظبى ذى القرن الفضى. وزاد دخول الماشية بعد ذلك أثناء العروض الأكروباتية الثلاثة للكبش والغزال والقط البرى. ثم أعاد دخول الساحرات مرة ثانية الإيقاع البطىء وفى السلسلة الأخيرة قدم الزرافة عرضًا مرضيًا نسبيًا.

كان الممثلون صريحين إلى حد بعيد فى نقدهم لعروض منافسيهم ويلقى مثالان من عروض حضرتها مع الشبان من كيرنو الضوء على المعايير التى تشكل اساسى تقييمهم النقدى. فى إحدى القرى فى منتصف العرض كان هناك فاصل طويل حوالى ٢٠ دقيقة غير متعمد بين تتابعان للدمى. وبنجاح احتفظ عازفوا الطبول والكوراس بإنتباه الجمهور حوالى خمسة عشر دقيقة وبعد ذلك بدأ كل

من فريق الطبول والكورس وكذلك الجمهور ينفصلون عن الحدث وكان هناك خطر تفسخ حقيقى. ومن أجل انقاذ العرض أرسلت الفرقة ممثلاً شابًا إلى الحلقة ليؤدى ألعاب أكروباتية على دراجة عمل بطولى صعب فى الرمل. كان الجمهور فى البداية متحير، ولكن الجدة فى العرض اضرمت اهتمامهم وبدأو يضحكون ويعلقون ويشجعون الممثل وسرعان بعد ذلك أو جاءت الدمية لحلقة الرقص. وتبعت الفرقة هذا بسلسلة سريعه من الدمى تجذب الجمهور ثانية إلى العرض. وعبر الممثلون من كيرانكو عن تعاطفهم مع ورطة منافسيهم، ومع ذلك كانوا يشعرون بالارتياح الخبيث نحو زلتهم المسرحية.

فى قرية أخرى أشار الشبان إلى مثال أقل من الناحية المسرحية لخطأ فى التوقيت لدمية ظلت فى الساحة أطول مما ينبغى. وبمجرد أن تتكلم الدمية بلغة كامله تحاول الفرقة لغة أخرى ثانية. وفى وسط هذا الأداء المطول، بدأ الجمهور نفقد الاهتمام وشعر ممثلو الكيرانكو بالمشكلة وعلى الفور انتقدوا سريعًا. وفجأة قطعت الفرقة العرض وخرج الممثلون. وبعد ذلك غيروا درجة السرعة بطريقة راديكالية بتقديمهم جون (Baboon) للمرة الثانية. وتجاوب الجمهور بطريقة حماسية لأداء القصير الأكروباتى. ويؤكد هذان المثالان على أهمية درجة السرعة فى بناء عرض ناجح وضرورة التعديل باستمرار لاستجابة المتفرج.

يظهر التوتر الخلاق بين Jayan (Goodness الصلاح) فردى للدمى. وبينما تدخل كل شخصية الحلقة تحدد ايقاعات الطبول سلوكها الملائم فبوس بافالو Bush Buffalo وقور بينما القط البرى يندفع ويضرب بقدمه حول الساحة. وفى فترات حاسمة متنوعة فى كل من الفصول يرتجل قارعوا الطبول على الإيقاع

الاسـاسـى. وتعـرف هذه العـمليـة بـOrotiko (قطع الإيقـاع فى الوسـط) الذى يضـاعف درجـة السـرعـة ويؤخـر نبـر الإيقـاع Brink) Syncopates the Beat ١٢:١٩٨١) هذه الإشارة للمؤدين ليرتجلوا على خطوات الرقص الأصلية ويبدأون فـجـأة عـرضًـا أكـروباتيًـا. فى تلك اللحظات يندفع المتفـرجون إلى الحلقـة لمدح المؤدين الممتازين. وتتبدل درجة السرعة عدة مرات أثناء دوران الشخصية حول الساحة، مما يزيد من انهماك الجمهور.

والمعيـار الأخيـر لتقـييم العرض هـو كفاءة الراقصين وفهم للشكل المسـرحى تجـريبى فـعندمـا يكونون صـغـارًا يحـضـرون بانتظام مـسـرح العـرائس ويلقـون التشجيع للتعـرف على الأغنيات والإيقاعـات والرقصات الملائمة. ويبدأ التدريب غير الرسمى فى مهارات الأداء داخل المنزل بمجرد أن يستطيع الأطفال الجلوس ويتعلمون المهارات الأساسيـة خلال المحاكاة. على سبيل المثال كثيـرًا مـا تصـفق الأمهات أوالأخوات الأكبـر بيدى الرضيع على نغمات إيقـاعية أساسية وعندما يكتسب الطفل القليل من البـراعة يضعون حاوية مقلوبة أمامه أو أمامها وينقرون إيقـاعًا ويشـجـعون الطفل على تقليـده. وتكتسب مهـارات الغناء والرقص أيضًـا خلال التقليد والألعاب. يصف مارسل موس Marcel Mauss ١٩٧٩ هذه العملية كتـقليـد له وزنه Prestigous Imitation حيث يبدأ الأطفـال به تجـميع المبـادىء الأساسيـة التى تنظم المهارات وتسمح لهم بنسخ الحركات والتعرف على الأنماط. وفى اللعب يبدأ أطفال بامـانا أيضًـا جراء تحـارب لتجميل الشكل الاسـاسى بدون تحطيـمـه ويبدأون تجسـيـد الإطار الجمـالى المميـز ثقـافيًا الذى يؤكـد على ذوق الفنانين وبراعتهم فى مجتمعهم.

بالنسبة لمسرح العرائس، يشجع الكبار الأطفال على أن ينظموا عروضهم الصغيرة تقليدًا لمسرح اتحاد الشباب. وقبل عرض نوفمبر، للعب فن تحريك العرائس فى الشوارع خارج بيوتهم وفى يوم العرض وصلت مجموعة كبيرة من الأطفال بينما كانت فرق الطبول تسخن وقدموا عرضهم المصغر عن جون. وعندما يبلغون الرابعة عشرة، عندما يُدمجون فى Kamalen Tan، يكون كل من الأولاد والبنات اكتسبوا معرفة تشغيليه بالشكل المسرحى والبراعة العملية فى نطاق السلوك التعبيرى الذى سيحتاجونه كمؤدين. ويكتسب جميع الأطفال على الأقل كفاءة اساسية فى الأداء الفنى.

يبنى جمهور مسرح العرائس تقييمه للعرض أساسًا على مدى تفاعل المغنيين وقارعى الطبول والراقصين. وهم يبحثون عن مدى سرعة المؤدين فى التقاط اشارات أحدهم للآخر والسلالة فى التحولات بين وداخل الأفعال الفردية.

فى العرض الإشارات بين قارعى الطبول والمغنيات والراقصين دائمًا فى تدفق. وفى الفواصل الموسيقية، تنتقل المسئولية فى اختيار الأغنيات بين الكوراس وقارعى الطبول وفى بعض الشواهد يدخل المغنى أغنية جديدة ويحذو قارعوا الطبول حذوهم بالإيقاعات الملائمة. وفى أوقات أخرى يدخل عازفو الطبول إيقاعًا جديدًا ويتكيف المغنيون. وفى مشاهد الدمى يشير الشبان الذين يصاحبون الدمى إلى الحلقة لقارعى الطبول والمغنيين عند الدخول وهوية لكل شخصية فى غناء الأغنية المناسبة وإذا كان الحشد كبيرًا أكثر مما ينبغى وصاحبًا وتفشل هذه الاستراتيچة فتستخدم نظمًا بديلة لأعضاء الإشارة. وقد يغير عازفوا الطبول مواقعهم داخل الحلقة بحيث يستطيعون رؤية دخول الدمى

ويبدعون الإيقاع المناسب. وتغير الإيقاع يعطى إشارة للمغنية الرئيسية لدخول شخصية جديدة فتبدأ الأغنية المناسبة. وربما تبلغ المغنية نفسها بدخول الدمية الوشيك عن طريق عضو من الاتحاد يقول لها اسم الشخصية المنتظره فى الجزء الجانبى من خشبة المسرح لا يراه المشاهدون. أو اعتمادًا على موقعها فى الحلقة، يمكنها أن ترى دخول الدمية. على أية حال تتعرف المغنية على الشخصية قبل أن يفعل قارعو الطبول وتقطع الأغنية التى تغنيها وتبدأ الأغنية الجديدة الصحيحة. ويغير قارعو الطبول الإيقاعات وتكيف المغنية درجة الدمية فى الحلقة، غالبًا ما تصبح وسيطًا فعالاً لإعطاء الإشارات، وتشير لقارعو الطبول والمغنين لتغيير درجة السرعة. الراقص كلية ويبدا حركة اهتياج للأمام والخلف، مرفرفًا جناحيه قليلاً ليشير لقارعى الطبول لزيادة السرعة. وطريقة آخرى لإعطاء الإشارة هى العروسة الصغيرة من القضيب الخشب والخيط تصفق يديها بطريقة متفق عليها من قبل. كإشارة لقارعى الطبول أن الراقص يرغب فى تغيير إيقاعات ويشكل بناء الحدث بالإضافة إلى ريبرتوار الدمى. وهو ذو معنى ثقافي لأنه ينبثق منه ويرجع الصدى من معرفة المشاركين وتجاربهم فى العالم اليومى من العلاقات الاجتماعية. فى هذه الساحة الأوسع من الأنشطة المتنوعة موجهًا بنجاح التوتر بين هذه القوى يعد علامة الممثل الاجتماعى الكفؤ. وكل عرض وكل فرقة تقيم وفق علاقتها بالنسبة لعروضها الماضية والفرق السابقة. ويؤدون وهم يعرفون انهم سيحصلون على شهرتهم - أو سينساهم الناس - ليس فقط فى ضوء الانجازات الفنية لمن سبقوهم وإنما للاحقين بهم كذلك.

Note

1 Research on the puppet theatre was conducted in Mali between 1978 and 1980 with grants from Fulbright-Hays and the American Council for Learned Societies/Social Science Research Council. My colleague Lynn Forsdale and I became members of the youth association and were given permission to go behind the scenes.

References

Bird, Charles, and Martha Kendall 1981 'The Mande Hero Text and Context.' In *Explorations in African Systems of Thought*, edited by I. Karp and C. Bird, 13–26. Bloomington: Indiana University Press.

Brink, James 1981 'Dialectics of Aesthetic Form in Bamana Art: An Introduction.' Paper presented at the University of Wisconsin, Milwaukee.

Mauss, Marcel 1979 [1950] 'The notion of body techniques.' In *Sociology and Psychology Essays by Marcel Mauss*, translated by Ben Brewster, 97–105. London: Routledge and Kegan Paul.

McNaughton, Patrick 1979 *Secret Sculptures of Komo: Art and Power in Bamana (Bambara) Initiation Associations*. Working Papers in the Traditional Arts, no. 4. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

الجزء الثالث
الصوت واللغة والكلمات في الأداء

الفصل الثانى عشر

مسرح الحكى فى سيراليون نموذج ليل چبومبا

جولياس إس سبنسر Julius S. Spencer

أصبح الحكى فى إفريقيا منذ فترة الآن معترفًا به كشكل فنى بذاته ومن خلال عمل الباحثين أمثال روث فينجان ودونالد كوسينتينو وفرانسيس نجابو - سمارت Ruth Finnegan Donald Cosentino and Francis Ngaboh Smart ولقى الحكى فى سيراليون اهتمام علماء الأنثروبولوچيا والباحثين الأدبيين ومع ذلك فبينما يعترف عمومًا بأن الحكى فن أدائى فى الأساس فإن التأكيد فى كل الأعمال المنتجة حتى الآن كان على البنية السردية للشكل الفنى ولكن بينما ترى روث فينيجان - إحدى أوائل الكاتبات عن الحكى فى إفريقيا أن الحكى كفن سردى محصن فإن كوسنتينو، الذى يعد عمله حديثًا أكثر يدرك وجود وأهمية العناصر الغير سردية للأداء فى حكى منيدى ومثلما يذكر مالم يستطع المؤدى أن يموضع يجسد روائع... الرؤية السردية مع العناصر غير سردية للأداء، مثل هذا المؤدى لا يعتبر بارعًا (Cosentino، ١٩٨٢، صفحة ٨٨) ومع ذلك حتى بالنسبة له، ما يشير إليه بالتمثيل المسرحى Theatrics (الملابس، الاضاءة والمكان) ربما الأقل أهمية بين عناصر الأداء (Cosentino، ١٩٨٢ صفحة ١١٦).

يمكن لذلك القول بأن الحكى فى إفريقيا كان دائمًا يعتبره الباحثون كشكل فنى سردى مماثلاً للقصة فى التقاليد الأدبية الغربية التى تعطيها الشفهية قدر

معين من الدراما تورجيا. اقترح فى هذا البحث أن أفحص الحكى ميندى بسيراليون من المنظور المسرحى، مع التركيز على أعمال Lele Gbomba وهو أحد أشهر القصاصين الميندى Mende فى البلد. والهدف اساسًا عمل تحليل وصفى لما هو اساسًا الشكل التقليدى للمسرح.

الحكى فى ميندى.

بين أهل ميندى بسيراليون هناك نوعان رئيسيان للسرد وهما السرد التاريخى الذى يسمى Ngowovei والسرد الخيالى المسمى Domei، مثل يذكر نجانو - سمارت.

> النجاووفى ثابته وفريدة فى كل من الشكل والمضمون ومن المهم أنه سواء النجاووفى رويت أو انشدت أو تم غناؤها فهى تكشف العناصر الأصلية والأحداث التقليدية مثلما يتم تذكرها عبر الزمن - تجارب الأجيال السالفة المتتالية والقواعد التى كبرت على التجارب. وهكذا فالنجاووفى حية منطوقة.
> (Ngaboh - Smart ،١٩٨٦، صفحة ٩)

يمكن أن تُرى النجاووفى هكذا على أنها تؤدى وظيفة مشابهة عمومًا لحكايات جريوتس Griots فى سينى چامبيا. وعادة يقصر السرد على الكبار ورؤساء العائلات، ويقُصى عنها الأطفال والشباب ومستوى التعبير الفنى فى السرد النجاووفى محدود جدًا أيضًا، فمثلما يقول Ngaboh - Smart.

> تسير النجاووفى بدون محاولة لمسرحتها. و والاقحام Interpolation الذى يقطع التدفق السردى هى: إقحام الحديث العادى وهناك افتقار لمشاركة الجمهور.

وأهم مطلب فى هذا النوع من السرد هو الأمانة التاريخية.

ومجموعة الحكايات التى تمثلها دومى Domei تقدم صورة جانبية متناقضة مباشرة تقريبًا. هذه حكايات محضى خيال فى معظم الأحوال أعمال فنية للقصاصين المتميزين وبالرغم من وجود مجموعة كبيرة من هذه الحكايات فى أرض المندى، خلال التفسير وإعادة كتابة ما قد يكون حكايات مألوفه. ومع دومى، بخلاف النجاووفى التأكيد على قدرة القصاص لجذب والاحتفاظ بإنتباه الجمهور. وأيضًا سرد الدومى ليس مقصورًا على أى مجموعة من الناس وإنما تتقاطع مع جميع الطبقات والمراحل العمرية.

والحكى أو السرد الدومى عادة يدور فى الأمسيات، أثناء الفترة بين وجبة المساء وقت الإيواء إلى الفراش وعندما يتجمع الرجال والنساء والأطفال فى الأماكن المفتوحة أو الشرفات أو حول المشعلة للتحادث وشراب خمر النخيل أو يلعبون الألعاب. ومثل هذه التجمعات عادة تكون أكثر شيوعًا فى الليالى المقمرة فى الفصل الجاف بعد الحصاد، عندما يكون هناك الكثير من الطعام وقليل من العمل الشاق.

وعمومًا يحدث الحكى تلقائيًا أثناء هذه التجمعات ويقوم الناس برواية الحكايات بالدور ولكن أحيانًا قد يهيمن واحدًا أو بعض الرواة البارعين فى جماعة ما على هذه الجلسات. وهذه هى الخلفية العامة التى يحدث فيها الحكى فى الجلسات غير الرسمية مع مؤديين هواه. وهناك مع ذلك مجموعة صغيرة للرواة المحترفين ذوى المهارة العالية التى فى عروضهم العناصر غير الروائية

ليس فقط الحبكة الروائية ولكن فى بعض الأحيان يحل محلها وبالفعل يهيمن على العرض (Cosentino ١٩٨٢ صفحة ٨٨) وهذه هى الدوميجوا بليسيا Domeigbuableisia.

ووجود مثل هذا المؤدى (المسمى دوميجبو ابليسيا) فى قرية يكفى لجعل القرية بأكملها مستيقظة حتى الساعات الأولى من الصباح أسيره بالقوة الفنية المحصنة لتقديمه. وهذا البحث يدور عن عمل واحد من هؤلاء المؤدين Lele Gbomba ليل جبومبا فإنه بين هذه المجموعة من الفنانين التى تتناقص بسرعة أن حكى ميندى يحقق بعده المسرح الأكثر اكتمالاً.

وليل جبومبا، الذى اسمه الحقيقى چوزيف موسيراى Joseph Mosenay، الآن فى اواخر السبعينيات، وعمل فى الحكى الاحترافى منذ أن كان تحت العشرين. ومثل الكثيرين من الفنانين التقليديين، يقول أنه جاءه الالهام ليبدأ الحكى خلال حلم حدث له بعد وقت قصير من فقدانه لكل من والديه وهو لا يزال صبيًا.

(Lele Gbomba، ١٩٨٧) وقد سافر كثيرًا عبر المنطقة التى تتحدث بالمندى فى سيراليون حيث يكون مؤديًا مطلوبًا بدرجة كبيرة دائمًا ويجذب جماهير كبيرة.

البنية السردية Narrative Structure.

مسرح ليل جبومبا مسرحًا يقدم ترفيها محضًا وله أهمية طاغية. والبنية السردية التى يبدعها الدومى تضعف داخل العناصر غير الروائية فى العرض الذى يسود الحفل.

لا اعتزم هنا دراسة البنيه السردية لحكى منيدى بالتفصيل، لأن هذا قام به على نحو كاف كتاب آخرون. يكفى أن أقول أن دومى لا يقدم بنية حبكة طولية. Linear بسيطة وانما يتضمن استطرادات ذات أطوال متنوعه يمكن أن تحدث فى أى مرحلة من القصة. وهذه الاستطرادات عادة يثيرها الجمهور، يحض خلال عُرف Baa Nde Gula على تحدى شكلى من فرد من الجمهور لأمانة المؤدى الإبداعية. بمعنى أن المؤدى يُتهم بالكذب وعادة مثل هذا التحدى يرد عليه المؤدى باللجوء إلى

> ذخيرة من عالم فيه قرود الرياح Baboons يعدون لعشرة أو ترقص أرواح
> الأسلاف فى شرفتك فى الصباح - تلقى على الشخص الذى القى التحدى.
> فى مثل هذا العالم المجنون، يجادل الرد، كيف يمكن للدومى أن يتهم بالكذب؟

بالنسبة للدوميجومسى Domeigbaumsi مثل هذا الرد غير كاف، وهو أحيانًا يصوغ سردًا ثانيًا يمكن أن يفوق الاصلى فى الطول والتعقيد. وليل جبومبا ماهر جدًا فى هذا.

يقول فريدرك باربورچيمز Frederick Barbor James وهو يشير للبنية السردية فى عروض ليل جبومبا فى مقدمة لمجموعة من قصص المؤدي أنه عادة

يبدأ بما يشار إليه بالقصة الأم Mother Story (القصة الأساسية) فيما بعد تلد القصة الام قصص قصيرة سواء كانت القصص المولودة من القصة الأم قصصًا أقصر، مثلما يوحى چيمر، قابل للمناقشة، لأن هذه الأطفال نفسها تولد فى حنيها.

وهذا يؤدى إلى جلسات حكايات جبومبا التى تقدم بناء ملفوفًا إلى ما عند مستوى تطور الحبكة ويبدو أن هذا يدبره عن قصد ليل جبومبا كأساس لعرض براعته كمؤدى وكوسيله لاثارة الضحك لأن مسرحه كوميديا حيث تسود المبالغة و الفارض Farce.

الأداء *The Performance*

تبدأ عادة جلسات حكى المنيدى بمقدمة برولوج Prologuc. ويعد هذا بالمخرج اللفظى من عالم الواقع والدخول إلى عالم الدومى. وبالنسبة للمؤدى العادى فترديد صيغه بسيطة دومى دوميسيا Oomei ODomeisia التى يرد عليها الجمهور بـ Jaa Ksnde تحقق بنجاح هذا الانتقال الإجبارى. وبالنسبة لدوميجبوماسى، مع ذلك فالبرولوج يمكن أن يستخدم أيضًا كشارة البرنامج أو اللحن المميز الشخصى الوظيفة التى لا تستطيع أن تؤديها صيغة افتتاحية بسيطة.

الأغنيات هى اشهر هذه الافتتاحيات غير المشتملة على صيغة، بالرغم من أن الألغاز والنكات تستخدم أيضًا فإن ليل جبومبا عادة يفتتح عرضه بواحدة من ثلاث أغنيات أصبح يعرف بها كل واحدة لها نغمة مقيضة - وبينما جبومبا

يجلس على حصيره، وعيناه مسبلتان وينضح جوًا حزينًا - يرسخ الصورة التى يبدو أنه يريد اسقاطها، ناسكا حكيمًا عجوزًا وحزينًا.

هكذا يتوقف جبومبا عن أن يكون نفسه وفى الحال يبدأ العرض. يصبح الراوى، عجوزًا حكيمًا يسمح للجمهور الاستفادة من حكمته. وهذا التحول يساعده فيه الاستخدام البارع للملابس مثلما سنناقش هذا. وأحد عروضه التى سجلها اتحاد الشعب التعليمى بسيراليون يبدأ هكذا:

الكـــورس:

(يصفق ويغنى)

آه عندما يكون هائجًا، آخر الأطفال

آه عندما يكون هائجًا، آخر الأطفال

يا ايها التساء هل هذا عددكم؟

آه الغريب الذى لم يحضر طعامه معه سوف يعاني اليوم. نحن لسنا حسناوات عائلتنا ولكن نلتزم بالتعليمات آيها النساء هل هذا عددكم؟

جـبـومـبـا:

اصمتوا! **(يتوقف الغناء والتصفيق)**

أنا دائمًا احكى لكم هذه الحكايات من أجل حكمتكم غدًا. وبمجرد أن نتجمع سأبدأ أحكى لكن بعض الحقائق. هاى ! عندما تكون المرأة ثرثارة أكثر من زوجها، يصبح الزوج بدون سبب. أنه بسبب أن زوجاتهم مسيطرات أكثر تقع فى مشاكل... ذلك كيف تقل نسبه الدماء فى الرجال. فقلبك يرتج كثيرًا لأنك لا

تريد زوجتك أن تصبح فيك أصبحت إحدى النساء ثرية جدًا جدًا... (ليل جبومبا، الزوجة الدكتاتورة) وهكذا ينطلق إلى روايته. وبذلك جبومبا يعجل جمهوره لموضوع حكايته قبل أن يبدأ السرد نفسه ومقدمته التى من خلالها يحقق الخروج من الواقع، لذلك توحيد اللفظى بالمرأى، واللفظى أيضًا تجميع بين الأغنية والحديث.

فضاء العرض *Performance Space*

عادة يدور العرض فى فضاء مفتوح واسع يمكن أن يكون هذا إما فى "The Court Barri" مقر اجتماع القرية حيث تقام المجادلات الرسمية، وإما فى الهواءالطلق فاينما تقام فإن شكل فضاء العرض لأداء Lele Gbomba غالبًا ما يكون الساحة Arena تجلس الناس أوتقف فى دائرة، تاركة مساحة للتمثيل واسعه بدرجة كافية للمؤدى.

وفى مكان ما داخل هذه المساحة عادة حول المركز يضع جبومبا حصيرة كبيرة، يمضى ليتخذها كـ Center Stage مسرح مركزى حيث يقام معظم سرد مسرحياته ولكنه لا يقيد حركاته فى المساحة المحدودة للحصيرة: فبينما يقف أو يجلس على الحصيرة وهو يؤدى دور الراوى فهو يطوف بحرية فى الساحة كلها عندما يؤدى دور شخصية من شخصيات الدراما.

يوضح استخدام جبومبا للفضاء مستوى عاليًا من الفهم لديناميكية المسرح، وحيث أنه ممثل أستاذ فهو ليس فقط يتجه جميع الاتجاهات كيف أن الجمهور يستطيع تقدير آدائه كلية بغض النظر عن مكانهم، ولكنه أيضًا يتحرك هنا

وهناك بطريقة تجعل كل جزء من الجمهور مستغرق تمامًا فى تكشف الدراما طوال الوقت. وخلال استخدامه للفضاء ينجذب الجمهور إلى عالم الدمى كمشاركين فعالين وهكذا يقم ليل جبومبا ويرسخ العلاقة بين الممثل والجمهور التى تضمن أن تدفع الرسائل فى عملية مرسل ومستقبل (Two Way Praces متبادلة) وتكون سلسة جدًا بحيث نادرًا ما يحدث توقعات فى الاتصال.

أسلوب العرض

إن مسرح ليل جبومبا فى توافق مع معظم أشكال المسرحية الإفريقية التقليدية مسرحًا حيث تتصهر الموسيقى والأغنية والتمثيل الصامت والتنكر Mimiery بطريقة تحدث عرضًا نابضًا بالنشاط يجعل الحكايات تدب فيها الحياه.

لاحظ معظم كتاب حكايات Mende استخدام الايماءات فى صور تعبيرات الوجه وحركات اليد والجسم كعناصر هامة للشكل الفنى. واستخدام تغيير طبقات الصوت كان يشعر به الجمهور إذ إن ليل جبومبا برع فى كل هذا وقد شحذ جسده وصوته ليصبح كالآلات المضبوطة على نحو ممتاز والتى تمكنها مرونتها من اعطاء مدى واسع من النغمات. وهكذا فتصويره للشخصية مقنع إلى ابعد حد فى كل من المستويين المرئى والسمعى.

بالإضافة إلى هذا فإن قدرته على التغير بسرعة من شخصية لأخرى رائعة: فى لحظة يكون الراوى، فى لحظة أخرى يكون الزوج الغاضب وفى لحظة أخرى فوق ذلك يكون الزوجة الخائنة التى يوشك أن يجدونها مع عشيقها وقدرته على استحضار سلسله كبيرة من الحيوانات دليل آخر على مهارته.

وبالإضافة إلى قدراته كممثل فإن ليل جبومبا أيضًا يتفوق فى الأغنيات والرقصات التى تشكل جزءًا مكملاً فى عرضه. واستخدام الأغنيات عامة يعترف بأنه عنصر مهم جدًا فى كل العروض الدومى، سواء الهواة والمحترفين، ولكن يبدو أن هناك بعض الاختلاف بالنسبة لوظيفتها الصحيحة بينما يذكر Cosentino أن

> الأغنية الدومى Domei ترتبط فقط ارتباط تماسى بالحبكة، وغرضها الأعمق تسجيل تأثير احداث معينة فى تكشف الدراما خلال المشاعر القوية المميزة التى تحدثها الموسيقى فقط.

(Cosentino ١٩٨٢ صفحة ١٠٨)

وإن معظم الأغنيات يمكن الغاؤها كلية من العرض بدون أن تتأثر الحبكة، يصر Ngaboh - Smart أن

> ليس الأغنيات فى الحكايات اللفظية زخرفة ساكنة ولا هى مماسة للحركة العامة للقصة إنها الجزء الذى لا يمحى من الصرح البنائى كله ووسيلة عضوية توجد العناصر المتباينة - الشخصية، المغزى الاخلاقى، الموضوع والأحداث...

فيما يتعلق بعرض ليل جبومبا، فقول نجابوه سمارت أكثر دقة. فهو ليس فقط يستخدم الأغنيات كوسيلة للتعليق على الأحداث التى تصور وكإنها وخلفية لتصوير الشخصية، إنه يستخدمها أيضًا لكشف عناصر الحبكة. وهكذا فى قصة عن رجل تدفعه زوجته الديكتاتورة، خلال خوفه من لسانها السليط ليخرج

ليلاً بحثًا عن مكان ليزرع، أدخل جبومبا الأغنية التالية فى المرحلة التى يبحث فيها الرجل عن منطقة فى الدغل المقدس حيث هناك كهف يسكنه الموتى الذين يرقصون بالنهار والليل. وهنا يمثل الكورس الموتى يغنون فى الكهف تحت قدم الرجل .

الكوراس: جبيها نجوو، أنا ذاهب لبيمبى مكان المرح

جبيمانجو- و: أنا ذاهب لبيمبى مكان المرح... الرجل (يرقص) أى مشكلة هذه؟ هل يمكن أن ينمو الأرز هنا جيدًا؟

الكورس: جبيما نجو - و. أنا ذاهب لبيمبى مكان المرح

الرجل: هذا ليس مكان للزراعة، ياه!

الكورس: جبيما نجو - و ...

وخلال هذا، يسقط الرجل فى الكهف الذى انفتح ليبلعه.

يستخدم ليل جبومبا. الأغنية أيضًا كموسيقى تخلق جوًا معينًا Mood Music - على سبيل المثال، كخلفية لمعظم وصفه المطول للشخصيات وأحيانًا تتهمك الشخصيات، خلال المؤدى فى حوار والأغنية مستمرة فى الخلفية. وفى أوقات أخرى. تذكر الشخصيات أقوالاً تتعلق بالحبكة تدعم تصوير الشخصية بينما الكورس يغنى. بالإضافة إلى ذلك كثيرًا ما تستخدم الأغنيات أيضًا كمصاحبة موسيقية للرقصات المتنوعة.

يذكر كوسينتيو وهو يعلق على استخدام الرقص فى حكى ميندى أن "بخلاف أخته، الموسيقى... ليس الرقص عنصرًا هامًا" ويقول إن معظم المؤدين يقصرون أنفسهم وجمهورهم على حركات بسيطة مثل التصفيق والتمايل. وهو يرى أن هذا يرجع للخوف من فقدان السيطرة، لأن الامكانية النشيطة للرقص كبيرة لدرجة أن الراوى لن يكون قادرًا على إعادة توجيه الاهتمام وطاقة الجمهور للحكاية. ومع ذلك يقر كوسينتينو بالفعل بأن بعض المؤدين، خاصة هؤلاء فى مكانة دوميجومى، يستخدمون الرقص إما هم بإنفسهم أو بإشراك الجمهور.

وفى عروض ليل جبومبا هو الذى يقوم بكل الرقص وهو عمومًا يستخدمه كمساعد لتصوير الشخصية ورقصاته عادة إما تمثيل Exemplifications لأنماط حركة الشخصيات التى يتم وصفها أو معبرة عن Demonstration أفعال محددة للشخصيات تجديف زورق أو طحن الأرز فى الهاون.

نجد مثالا قويًا لاستخدام الرقص بهذه الطريقة عندما يؤدى دور امرأه تهرب عشيقها خارج المنزل باخفائه فى Lappa (دثار يربط حول الخصر مثل تنورة طويلة) وهو يستخدم أحد أفراد الجمهور كعشيق وبينما العشيق جاثم على الأرض يضعه على كتفيه بينما يرقص كلاهما حول الساحة يتظاهر بالرقص مع المرأه وعشيقها مختبئًا فى تنورتها.

الملابس

فى هذا المجال عرض ليل جبومبا لا نظير له فى حكى ميندى. ومثلما يلاحظ كوسنتينو بحق لا تلعب الملابس دورًا عاديًا فى عرض الدومى العادى أو تلعب بدرجة محدودة جدًا ليوطد شخصيات المسرحية التى تعرف به الدوميجبومسى.

يستخدم ليل جبومبا الملابس بطريقة أوسع، كمساعد فعال للتصوير البصرى للشخصيات التى يريد ابداعها.

وخزانة الثياب عنده تتكون ببساطة من لابا Lappa (تنوره ورباط للرأس ولكن الاستخدام الماهر لهذه الأشياء يحولها إلى كساء يلائم مجموعة منوعة من الشخصيات. وعادة يفتتح العرض وجبومبا مرتدي ملابسه العادية اليومية - قميص أو قميص تائى T - Shirt وشورت وصندل. ومع ذلك فأثناء غناء البرولوج يجرد نفسه من كل شىء سوى الشورت الذى سيكون زيه لمعظم شخصياته من الرجال والحيوانات.

وحتى مع هذا القدر الضئيل من الملابس فإن ليل جبومبا يحقق تنوعًا على سبيل المثال فى حكاية عن رجل مصاب بعدة أمراض بما فيها الجذام، يخلق تصوير بصرى كوميدى بالتصرف البسيط أنه ثنى طرف أحد رجلى الشورت.

ويدل على المرأه ربط اللابا Lappa وغطاء الرأس، انطباع العدوانية فى بعض صفات الشخصية النسائية يخلقه بربط اللابا فوق مستوى الركبة وبالرغم أنه يُستخدم اساسًا للشخصيات النسائية فإن ليل يستخدم اللابا وغطاء الراس بطرق أخرى منوعة كوسيلة مساعدة لخلق شخصيات معينة للرجال على سبيل المثال فى أحد العروض استخدم اللابا على أنه كاب أو عباءة Cape يلقى على كتفيه وذراعيه بارزان من الكوعين ليمثل زعيم قرية يشع جوًا من الوقار. وفى تناقض ساطع يربط اللابا على صدره مع الأطراف المفكوكة ملقاه على كتف

واحد بالطريقه - التى يربط بها أهل غانا Kente Cloth، ليمثل ثرثرة القرية. وهذا مع الخطوة الأنيقة التى يمنحها للشخصية مما يمكنه من إقناع تصور شخصية مراوغة نوعًا ما.

مسرح ليل جبومبا، أذن، بصرى بدرجة كبيرة بينما لا يمكن أغفال أهمية الرموز والصور التى يبدعها على المستوى اللفظى، فإن رأيى أن التمثيل البصرى لهذه الرموز والصور له نفس الأهمية إن لم تكن أهم لأن فى سياق العرض فالبصرى كثيرًا ما يكشف اللفظى كقناة إتصال. إنه التعرف على وفهم هذا المبدأ من قبل هذا الذى ليس له نظير بين الدوميجوبو ابليسيا التى يحصل بها على إعجاب الجماهير.

جمهور المشاهدين.

الجمهور فى أى عرض لليل جبومبا يشارك بفعالية فى حركة المسرحيات - بصفة خاصة لجميع جلسات الحكى الميندى. ومع ذلك فالمدى الذى يشغل به جمهوره فى عملية السرد غير عادية حتى بالنسبة للدوميجبوابليسيا.

وجمهور ليل جبومبا عادة جمهور غير متجانس يتكون من كلا الجنسين، وجميع المراحل العمرية، والطبقات المنوعة داخل جماعة معينة. وهو لذلك يصيغ مسرحياته ليجذب جمهورًا واسعًا بقدر الإمكان ويجد المرء طبقًا لذلك أن فى أى عرض واحد ليل جبومبا يقدم ذخيرة كبيرة من الحكايات.

ومن بين جمهوره يسحب الموسيقيين والمغنيين، وهو موقف شائع فى كل جلسات الحكى وجبومبا مع ذلك عادة يؤدى مع عازف كيلى وعازف سيجورى

لعزف موسيقى الآلات. وهو عادة لديه أيضًا كورس غنائى يتكون أساسًا من نساء فى الجماعة ومع الآلاتية تجلسن أو تقض فى جزء من الساحة، بالرغم من أنهم لا يكونون منفصلين عن باقى الجمهور. وهذه المجموعة تقوم بمعظم الغناء الكورالى أثناء العرض، بالرغم من أن باقى الجمهور لهم الحرية أن ينضموا إليهم وهم عادة يفعلون ذلك.

يلقى الجمهور كله فى المعتاد تشجيعًا لتوفير المصاحبة الإيقاعية للغناء خلال التصفيق باليد وهو العمل الذى يفعلونه بإستمتاع شديد. ويتضمن مشاركة الجمهور أيضًا التدخل المباشر فى تدفق السرد خلال عُرف الـ "Baa Nda Gule".

بالإضافة إلى هذه المستويات المتنوعة لمشاركة الجمهور المشابهة تقريبًا لجلسات الحكى الأخرى فإن ليل جبومبا فى المعتاد ينجح فى إسناد أدوار شخصيات لجمهوره وهو يحقق ذلك بطريقتين فربما يطلب ببساطه متطوعًا لمساعدته فى مسرحة مشهد معين. على سبيل المثال، أثناء روايته لقصة عن زوج غيور جدًا دائمًا يشمشم حول زوجته الشابة الجميلة، سيجعل واحدًا من الجمهور يدخل وسط الساحة ويقوم بدور الزوجة. وهم يشتركون فى الحوار والأحداث الذى يجعل القصة تدب فيها الحياة - بالرغم من أن الجزء الأكبر من الأداء يظل على عاتق ليل جبومبا حيث أنه المشترك معه فى التمثيل متطوعًا تلقائيًا ولذلك فالعرض ارتجال.

والطريقة الثانية التى يعهد بها ليل جبوما بأدوار شخصيات لجمهوره هو أن يتقدم مباشرة إلى أحد الأشخاص ويخاطبه أو يخاطبها كشخصية الدراما. بالرغم من أن معظم الأحوال لا يتجاوب الشخص لفظيًا، وظاهريًا لا يكون متوقعًا أن يفعل ذلك، ففى بعض الحالات يتجاوب افراد بالفعل ويتولون القيام بالشخصية المفروضة عليهم ويشتركون فى الحوار مع المؤدي.وهكذا يكون الجمهور متورطًا كلية فى الدراما فى كل لحظة أثناء تكّشفها. والعلاقة بين المؤدى والجمهور حميمية جدًا حتى أن الخطوط الفاصلة تصبح غير واضحة. وفى هذا النوع من المسرح ليس هناك متفرجون فالجميع مشاركون.

ملاحظات

١- الـ Kellie يشار إليها على أنه طبلة خريج مشقوق Slit - Log Drum وهى جزع أجوف يشقوق طولية ذات أطوال مختلفة يستخدم فى قرعها مضربان وتحدث سلسلة من ثلاثة أو أربعة نغمات.

٢- الـ Siegureh قرعة لها ساق محاطة بشبكة من الخرز والأرز أو الودع على خيوط. وتمسك أطراف الخيوط فى يد والساق فى الأخرى. والحركات الإيقاعية للقرعة تحدث صوت خشخشة عندما يضرب الخرز القرعة.

Notes

1 The kellie is often referred to as a 'slit-log drum'. It is a hollow log with lengthwise slits of varying lengths played with two beaters, and produces a range of three or four tones.

2 The siegureh is a stalked gourd surrounded by a network of beads, buttons or shells on strings. The ends of the strings are held in one hand and the stalk of the gourd in the other. Rhythmic movements of the gourd produce a rattling sound by the beads striking the gourd.

References

Cosentino, Donald. 'Lele Gbomba and the Style of Mende Baroque', *African Arts*, XIII, No. 3 (May 1980), p. 54–5, and 75–8); *Defiant Maids and Stubborn Farmers* (Cambridge University Press, 1982).

Finnegan, Ruth, *Limba Stories and Story-telling* (Oxford: Clarendon Press, 1967).

Gbomba, Lele, interview with author, Bumpe, 2 September 1987.

Innes, Gordon, 'The Function of the Song in Mende Folklore', *Sierra Leone Language Review*, IV (1965), p. 54–63.

James, Frederick Borbor. Preface to *The Bossy Wife*, collection of stories by Lele Gbomba (Freetown: People's Educational Association, 1987).

Kilson, Marion, 'Social Relationships in Mende Domcisia', *Sierra Leone Studies*, III (1969), p. I–II.

Ngaboh-Smart, Francis. *Mende Story-Telling* (Freetown: People's Educational Association, 1986); 'Method in Chaos: the Structural Basis of Mende Folk Tales', *New Journal of Approaches to Language Arts*, VIII (1988), p. 42–9.

الفصل الثالث عشر

لغة الدراما الكاميرونيه الناطقة بالإنجليزية

اشيرى كيلو Asheri Kilo

الأدب كعملية تفكير فى صور تستخدم اللغة وتعتمد على التجربة الجماعية - التاريخ - المجسد فى تلك اللغة وعند الكتابة لابد أن يسمع المرء كل الهمس والصياح والبكاء والحب والكراهية فى الأصوات العديدة فى الماضى وتلك الأصوات لن تتحدث أبدًا لكاتب بلغة أجنبية.

(نجوجى، ١٩٣١ : ٦٠)

يكمن اختيار اللغة للكاتب المسرحى الكاميرونى بين الفرنسية والإنجليزية والبيدجن Pidgin وأكثر من ثلاثمائة لغة أهلية فى الكاميرون الفرنسية والإنجليزية هما اللغتان الرسميتان ويتم التعليم والتكنولوجيا والتنمية الثقافية وكذلك الاتصالات الدولية فى هاتين اللغتين لا تكفى لغة أهلية لسد احتياجات الكاميرون كدولة، لأن كل واحدة يتحدث بها مجموعة صغيرة فقط من الناس. ومثلما رأينا فى الاستشهاد الافتتاحى فإن نجومى واتيونج يظهر أن اللغات الأجنبية لا يمكن أبدًا أن تصور بطريقة نابضة بالحياة حقائق الحياة فى القارة الإفريقية، ويؤكد شينو اتشيبى هو أيضًا أن:

بالنسبة للافريقى، الكتابة بالإنجليزية ليست بدون عوائقه الخطيرة وهو كثيرًا ما يجد نفسه يصف مواقف أو أساليب تفكير ليس لها مرادف مباشر فى طريقة الحياة الإنجليزية. وعندما يقع فى هذا الشرك يستطيع أن يفعل شيئًا من اثنين. يمكنه أن يحاول ويحتوى ماذا يريد أن يقول داخل نطاق الإنجليزية المألوفة أو يحاول أن يدفع تلك الحدود لتلائم فكرته الطريقة الأولى ستفرز عملا كفؤا غير مثير وفاترًا بينما الطريقة الثانية يمكن أن تنتج شيئًا جديدًا وقيم للغة الإنجليزية وأيضًا للمادة التى يحاول أن يعبر عنها.

(شينوا اتشيبى ١٩٧٧)

بينما الكتابة بلغات الأم ربما لا تسمح بالانعكاس الكامل لحقائق القارة الإفريقية، فإن اللغات الأهلية العديدة من جانبها محدودة فى انتشارها الجغرافى. والكتاب الافارقة يبحثون عن لغة تجمع خواصهم المميزة المنوعة بدون نقائصهم وقصورهم.

المسرح واللغة فى الكاميرون.

تميز دراما الكاميرون النطاقة بالإنجليزية بين لغة كتاب المسرح النخبويون "Elitist" الأدبية ولغة المسرح الأكثر شمولاً بين الكتاب "المسرحيين والأدبيين" هناك بول بوتلك Bole Butake، وجيكونج Jikong، وبيت بيزونج Bote Besong وسانكى مايمو Samkie Maimo.

ولشهرتها بين طلاب الجامعة فإن مسرحيتاتهم تشكل جزء من مقرراتهم فى دراسات المسرح فى جامعة Yaounde ياوندى التى أصبحت على العموم محددة لثقافة "النخبة" حيث يختار استاذة الجامعة نصوص الدراما للدراسة عن طريق

طلبة الدراما وكذلك المسرحيات التى يشاهدها الجماهير من الطلبة وقد نهى مفهوم مسرح "النخبة" فى نطاق سياق الجامعة هذا.

بعض الكتاب المسرحيين باللغة الإنجليزية:

بيت بيزونج، بول بوتيك، چيكونج وسانكى مايمو

إن استخدام بيت بيزونج للإنجليزية صعب للتحدث بالإنجليزية كلغة أصلية بقدر ماهو مربك للجمهور الكاميرونى. فالكلمات تصبح أسلحة وأدوات يشق بها طريقة عبر دغل رسالته Message الكثيف واستخدامه للغة هذا الذى وصف بطرق شتى على أنه طليعى Avant - Garde نخبوى Elitist وغامض Obscurantist (من يناضل لإعاقة التقدم وإنتشار المعرفة واانانيا Egoistic وأنه يلخص وجهة نظره للعدد القليل من مجتمعه الذين لديهم الذكاء لفهمها.

فى مسرحيته ***أقسى موت لزومبى الثرثار*** استخدام الرموز والصور مفرط. يستخدم "زومبى" مجازًا فى هذه المسرحية التى تمثيل مصابين الجذام مع "زومبى" وتعتبر المسرحية للأشخاص العاديين حديث غير مترابط ومشوش من أفكار ورموز سياسية مشفرة فى لغة تجعل قراءتها صعبة وممثلة ومشاهدتها مثيرة للغضب وتدمج الأفكار المتباينة بفعالية لتلائم صوره السياسية غير المتحفظة.

وهو يستخدم الكثير من الكلمات الجديدة الصياغة بطريقة متعمدة مثل "Babacracy" و "Touralogy" و "Touracracy"، بالإضافة إلى عبارات غريبة

مـثل The Intriguer - On - High of the Gaullist Africa المتـآمـر فى المكان العالى فى إفريقيا الديجولية. والذى ينبثق لغة درامية تعكس مراحل التفكير الغريب لمبدعها أكثر من كونها أية محاولة واعية لوضع الأفكار فى أسلوب بناء الجملة الإنجليزى. وهذا التعقيد المتعمد والاظلامية فقط تأتى خلال عرض طموح "للنخبوية" Elitisun وهو يفتخر بكونه مسرحيًا طليعيًا، ولكن حتى لطلبة الدراما الذين يدرسونه، فإن مسرحيته ليست سهلة الفهم أو ممكن فهمها وهو يبدو منعزلاً منشقًا يضع قواعد لنفسه ولا أحد سواه يعرف متى يكسرها مثل هذا المسرح المدعى غير ممتع لجمهور يجىء للمسرح للاسترخاء، والترفيه وأحيانًا للتثقيف.

اختار معظم كتاب المسرح الكاميرونى الكتابة بلغة ليست Pidgin ولا كاميرونيه، وانما فى أسلوب من الإنجليزية متأثر بلغتهم الأم:

> ... الثمن الذى ينبغى أن تكون لغة عالمية مستعدة لدفعة هو الخضوع لأنواع مختلفة من الاستخدام ينبغى على الكاتب الإفريقي أن يهدف إلى استخدام الإنجليزية بطريقة تظهر رسالته على النحو الأفضل بدون تغيير اللغة إلى درجة أن تفقد قيمتها كوسيلة للتبادل الدولى. ينبغى أن يهدف إلى صياغة انجليزية تكون فى آن واحد عالمية وقادرة على حمل تجربته الخاصة.
>
> (اتشيبى ١٩٧٥: ٦١)

تحمل الإنجليزية الكاميرونية الفصحى خصائص تركيبات اللغات القومية فى الكاميرون وبينما تبع كتاب المسرح التصنيفات أو المعايير البنائية للغة الإنجليزية فإنهم لونوا عمدًا جملهم بانماط الحديث العامية الكاميرونية التى تبرز

الاستخدام المناسب للأمثال والمجاز والخصائص البلاغية الأخرى للخطاب الكاميرونى.

> فى مسرحية اقسمت بذلك فعلاً، لكن I Did So Swar, But لجيكونج يقول الزعيم الأعلى مخاطبًا رعيته: "ليس بلا سبب انى دعوتكم جميعًا هنا اليوم، فقد دعوتكم لسبب ما هو السبب؟ السبب هو أن لدينا حملاً ثقيلاً على رؤوسنا. والحمل الثقيل الذى نحمل على رؤسنا لابد أن نضعه بدون كسر اعناقنا. ما هو الحمل الثقيل هذا، الحمل الثقيل هو مشاكل شعب، شعبنا لديه مشاكل، ما هى هذه المشاكل؟

يحاول چيكونج وبوتيك وعديدون وأخرون بطرق مختلفة تمثيل خطاب الشخص الكاميرونى المتعلم أو ترجمة للهجة القروى المحلية إلى الإنجليزية. وفى مسرحيات بوتيك Butake نرى محاولاته المتعمدة والمستمرة لون نونى Noni للإنجليزية لترجمة بعض أنواع الشعر التقليدية، رائعة جدًا. وأحدهذه الأمثلة خطاب شى نجونج Shey Ngong أثناء تضرع فى مسرحية "وسوف يتدفق خمر النخيل" And Palm Winewill Flow

... دع رؤوسهم تتسحق مثل اليقطين

ودع أمخاخهم تلعقها الكلاب!

دع عظامهم تتكسر واعضاءهم

تمزق إحدها من الآخرى حتى يستلقون

مبعثرين فى النار المدمرة...

يترجم أيضًا كتاب مسرحيون أفارقة آخرون مثل سوينكا، چي پي كارك كلارك، وأولاً روتيمي، أيدو وسزرلاند Soyinka, Jp. Clark, Ola & Rotimi Sulherland أحاديث من اللغة الإقليمية وهم يبقون على الكثير من الصفات المحلية المميزة بدون حجب المعنى والمزاج المقصود.

وبول بوتيك، الكاتب المسرحى والأديب الواسع الإطلاع يكون مستريحًا وهو يلتقط ظلال الفروق فى حديث الناس المتحدثين بالنونى فى مسرحياته، مثلما يصور لغة المتعلم الغربى. وهو لديه القدرة على الملاحظة عن كثب شخصية، والتقاط لازمات مميزة فى الكلام Mannerisms، أو النطق الإيقاع و التفاصيل الأخرى التى ربما يعتبرها كتاب مسرحيون آخرون ذوو موهبة أقل غير هامة، ويترك الشعور بأن الحديث حقيقي وحي.

وفى مسرحيته And Palm Wine Will Flow شى نجونج، الكاهن الأكبر لنيمبوم وصديقه نسانجونج فى لغة تعكس رؤيتهم للعالم:

شى نجونج:

من أين أنت قادم، مهتاجًا هكذا مثل قرد نجا من رصاصة الصياد؟

نسانجونج:

الفون The Fon غاضب غضبًا شديدًا منك واقسم...

شى نجونج:

سوف أسمع ذلك منه قبل أن تذهب الشمس للنوم أليس كذلك؟

نســـانجنوج:

إذن أنت تعرف من قبل؟ هل السلحفاة فعلاً غلبت الأرنب فى سباق؟

شيى نجونج:

لا يهم مهما كانت معدته مليئه، لن يرحم القط الفأر.

وحوار بوتيك وأسلوبه الذى تناوله لوالده بالتبنى - Metropolitan Foster Parent فى النحو، وبناء الجملة والمفردات يبقى غنيًا بلغة مجازية يغتنم خصائص مميزة فى الإنجليزية والبدجين Pidgin وفى لغة النونى Noni المحلية، مثلما ينعكس فى اسماء الشخصيات والأماكن. ثانية، فى مسرحية ***وسوف يتدفق خمر النخيل*** على سبيل المثال، عندما ترد كوينجونج Kwengong على زوجها تقول "اذناى على الأرض يازوجى، أو فى مسرحية إله البحيرة Lake God عندما يصر الكاهن الأعلى للبحيرة أنه لابد أن يُعطى جوزة الكولا يقول: أين الكولا؟ إن ودعاتى لاتتحدث بفم فارغ. وفيما بعد يقول: سوف تأتى بعد أشياء أسوأ. هل لاحظتم أن كل الودع يسقط على بطنه؟

أحد الإنجازات فى هذا الاستخدام البارع للغة يكمن فى الحقيقة أنه يُغرى القارىء غير الإفريقى دخول عالم كاميرونى متميز من خلال ملاءمة صوره والجو الملون الذى يستحضره معه بينما فى نفس الوقت يعطى الجمهور الكاميرونى احساسًا بالألفة ينشأ من تناغم من مكان وزمان المسرحية Setting، والشخصية والموقف. ويزيد من هذا بساطة اللغة التى تسمح بعدد أكبر من القراء لأعماله يفوق قراء نظيره بيت بيزونج.

فى مسرحية بوتيك إله البحيرة، على سبيل المثال، حيث تدور الأحداث فى قرية ينوس Nyos البعيدة، تعرف الشخصيات قليلاً من الإنجليزية وهم يتحدثون بلغة Bum و Noni واى إنجليزية يتحدثونها فى جهد الترجمة لبوتيك نفسه ويمكن أن نقول نفس الشىء عن لغة الشخصيات فى الناجون The Survivors و And Palm Wine Will Flow وسوف يتدفق خمر النخيل.

عند المقارنة فإنه فى منطقة التباين بين اللغة وزمان ومكان المسرحية Setting يصادف سانكى مايمو أكثر النقد المعارض لمسرحياته على سبيل المثال فى مسرحية Succession in Sarkov الخلافة فى ساركوف، يقال لنا إن المكان ساركوف، التى مثل ينوس فى مسرحية بوتيك قرية بعيدة حيث الزعماء (Fais) والناس معروف أنهم لا يتحدثون شيئًا خلال لغتهم القومية اللامسو Lamsa. ومن النادر أن تحبهم يتحدثون بدجن حيث أن لديهم قليلاً من المعرفة والفهم لهذه اللغة وعندما يكتب ما يمو أحاديث هؤلاء الناس المحليين يجعلهم يتحدثون بالشعر وفى مواقف معينة يلون بعض الأبيات "باسلوب شكسبير" أيضًا هذا يمكن تبريره لأن عندما يتحدث كبار السن لامسو فهم يفعلون ذلك فى ثراء شعرى حتى أنه قابل للمقارنة مع لغة شكسبير وهو يحتفظ بأسماء الشخصيات فى اللامسو، فيما عدا Winny Bongfen وزوجها Joseph Kubena بينما سيكون جدير بالأصالة فى الأسلوب بالنسبة للكوبينا المتعلمين كى يعتقدوا أن ردود مواطنيه إما مراوغة، مائعة أو مجرد مبهمة أو لا تصدق. وهذا بدرجة أقل بالنسبة للشخصية غير المتعلمة، يورى Yuri ليتحدث عن:

الدليل القاطع لحياة السيدة العظيمة ذات السلالة القوقازية والتقاليد الرفيعة من أجل أن تستخلص استنتاجاتك كسيدة نبيلة. أو مثلما تتفلسف عندما تتصح بونجدين، زوجة فاى (الزعيم)

ماهى الحياة برغم كل شىء يا وينى

سوى التقاسم المستمر فى هذا وذاك

بـ أو بدون رضانا؟

يجب أن تكون شهمًا.

فيما بعد يتحدث سيتان Sitan، ابن الفاى (الزعيم) الراحل فى صدى بيت شعر من أشعار سكسبير

فى ليلة مثل هذه قُتل بينسين فى روكوف

فى ليلة مثل هذه قُتل بينسين.

وإصرار مايمو على الكتابة فى شعر خاص بالنخبة يتسم باحترام شديد للشكل يتناقض مع استخدام بوتيك Butakc الذكى للأمثال والعبارات الاصطلاحية Idioms والثبات الذى يركز فيه صوره على المناظر الطبيعية ومعتقدات وممارسات شعبه. وعندما سُئل لماذا كتب المسرحيات بالطريقة التى كتبها كان رده:

أنا لست معتذرًا أومبررًا، لا أحاول أن أخلق أشخاص أغبياء، ولا أكتب من أجل تربح المال، ليس من أجل أى توم، ديك وهارى. فجميع شخصياتى تحمل أفكارى.

(مايمو: ١٩٨٩)

فى مسرحية بوتيك "إله البحيرة"، بالمقارنة، حتى عندما تكون الشخصية أوروبية فاللغة نادرًا ما تكون خالية من الصفات الأفريقية المميزة بحيث أن الأب ليو يتحدث شكل مختلف من الإنجليزية الفصحى عندما يخاطب نساء نيوس أثناء خطبة:

> يأخذكن ينسى Yensi وكيما والشياطين الأخرى فى رحلة سريعة ومريحه عبر طريق سيارات كبيرة إلى مملكة ابليس... أنت كنت فى نيبوين أليس كذلك؟ وأنت أيضًا، وحتى انت.

وعلى عكس مايمو الذى لا يستخدم اللغة لجعل الشخصية والمكان محليا، أو يميز بين ملاءمة اللغة لتوافق الانماط والمكانة الاجتماعية. فإن بوتيك يحتفظ بفرق واضح بين إنجليزية الأب ليو وإنجليزية الشخصيات الأخرى في هذه المسرحية. وتتقسم جميع شخصيات مايمو فى نفس الشفرة اللغوية.

ويعكس اصرار بوتيك على التميز فى استخدام لغة التضمين الثقافى فى استخدام الكلمات فى المجتمع الكاميرونى الثقافى وفى استخدام الكلمات فى المجتمع الكاميرونى التقليدى. والناس فى هذا المجتمع وتحترمون لو أن لديهم "***زيت النخيل الذى تؤكل معه الكلمات***" بمعنى القدرة على معالجة اللغة مثلما

تتطلب المناسبة. وتحفظ الأمثال للكبار والحكماء الذين لديهم الكفاءة اللغوية والنضج والذكاء لكشف الرسالة عندما تستخدم فى سياق خاص. ويبرز بوتيك كخبير فى الاستخدام الاكمل للذخيرة الكاميرونية التقليدية، من الأمثال القوية للإلغاء من الأقوال المأثورة وخفية المعنى لكبار الكهنة إلى اللغة المجازية المتطورة والتقنيات الماهرة لأحاديث النساء والذى فعله بوتيك يتوافق مع تأكيد تيموى ڤانجوسا:

> يمكن أن نغلب الانجليزية حتى الخضوع ونجعلها تُعين علي الحقائق الأفريقية... ينبغى أن ينصت الكاتب الإفريقى لحديث شعبه، لحلقة الحوار فى لغته الأم ويناضل ليقترب من اللفظ الإنجليزية المساوى.

فإذا أرادت لغة الدراما الكاميرونية أداء وظيفتها الاجتماعية بفعالية، فلابد أن تكون لغة أهلها. والبدجن إحدى هذه اللغات.

الوضع بالنسبة لبيدجن *The Case for Pidgin*.

عندما نتحدث عن البدجن فى السياق الكاميرونى فنحن نميز بينها وبين الإنجليزية غير السليمة من ناحية، وبين الإظهارات القائمة بين اللغات فى الإنجليزية التى يتحدثها الكاميرونيون من الناحية الأخرى. وعلى المرء أن يكون حريصًا فى التمييز بين ماهو الآن إنجليزى كاميرونى وبين الأخطاء العادية فى التعبيرات الإنجليزية الفصحى وأنا أذكر هذه المشاكل لأنه أصبح من الصعب بإزدياد تحديد متى يستخدم البدجن ومتى يستخدم الهجين الذين بين ما يستطيع أن نسميه البدجن والإنجليزية الفصحى بالإضافة إلى هذه التنوعات من البدجين وفقًا لأى جزء من البلد يأتى منه المتحدث.

البدجن جزء من مجتمع إفريقى فيه طور الناس العديد من طرق الحياة الإفريقية الجديدة، استجابة لموقف حضرى جديد. وتتضمن المجموعة المنوعة للغة الكاميرونية المتعلم الذى يجيد الإنجليزية والفرنسية أو كلهما بالإضافة إلى أن الكاميرونيين الذين بعد أن تركوا القرى لا يزالوا غير ضليعون فى اللغات الرسمية للبلد.

وبالنسبة للمجموعة الثانية ربما يكون البدجن أهم وسيلة تعبير عن مكانتهم الإفريقية الجديدة.

ويميل الكاميرونيون المتعلمون الذين تحت تصرفهم على الأقل ثلاث وسائط للاتصال - الإنجليزية أوالفرنسية والبدجن ولغتهم الاثنية المرجع، إلى استخدام اللغة الأثنية فى المواقف التقليدية اللغات الرسمية فى المواقف الرسمية وعند الأتصال بالأوربيين والبدجن للمواقف الكاميرونية غير الرسمية.

والبدجن الكاميرونية، التى يشار إليها أيضًا كامتول "Kamtok" والتى يأتى من Comeroontalk ظل بدرجة كبيرة لغة منطوقة، وبالفعل فهى ليست لها طريقة إملاء أو هجاء ثابتة ولم يتم تقنيتها Standardized. لذلك يجد المرء تنوعات فى محاولات كتابتها أنه هذا التطبيق المتغير للغة الذى يجعلها تبدو فكهة وبالنسبة للبعض "غير جادة".

وهى أساسًا لغة حضرية، حيث إن معظم القرى تتحدث لغة واحدة، فلا تنشأ الحاجة هناك لوسيط ثانى للإتصال، وهى أيضًا شائعة بين الطلبة كشفرة غير رسمية. والبدجن تستخدم للحكى، ولخطب المواعظ فى الكنيسة والسوق وأحيانًا فى الإذاعة.

وقد وجد البدجن ملاذًا بين الفنانين من كل الأنواع وربما يكتب مؤلفون مسرحيون مسرحيات كاملة فى البدجن بينما الآخرون الذين يستخدمونها أقل استخدام. مع ذلك فى مرحلة أو أخرى يجعلون شخصياتهم تتحدث بها. وحيث أنه ليست هناك بدجن واحدة وأنما بدجن متعددة فاختيار بدجن معينة يحددها مكان المسرحية The Setting، وموضوع الخطاب والعلاقة بين الشخصيات المعنية.

بعض مؤلفى المسرح المستخدمين للبدجن: فيكتور موسينجا Victor: Musinga ايبى نجوم Epie Ngome وتى مينجيت T. Menget

بين كتاب المسرح، فيكتور موسينجا أحد هؤلاء الذين يرون البدجن كأكثر وسيط قابل للحياة للوصول إلى الكاميرونيين المحبين للمسرح. وخلال اختياره للغة، فإن ذخيرته الكاملة تهدم اسطورة الدونية التى كانت توجه إلى البدجن. وإذا لم يحب الناس مسرحيات:

"مأساة السيد نوبالانس the Tragedy Mr No-Balance أو Mr Diretion (غير متوازن) أو ***السيد المدير مستر ديريكتور*** مقبولة من ناحية اللغة فذلك فقط

لأنها ضلت بعيدًا أكثر مما ينبغى عن جذورها ومن البيئة التى تغذى الأفكار وموسينجا يأخذ المتعلم، ولكنه منسلخ ثقافيًا Cultrally Alienated من الصفوة من حدود الجامعات الضيقه ويريهم ما يفتقدونه فى دراما الناس الحقيقيين الأحياء. وجمهوره المفضل مع ذلك هو جاره المباشر الذى يتعاطف معه كثيرًا جدًا.

.... فى تقديم الموضوع وأحيانًا فى اختياره يتأثر كثيرًا بالجمهور المعين الذى يفكر فيه المؤلف، بمعنى أنه يأخذ فى اعتباره الذوق الأدبى وحساسية الجمهور الذى يريد أن يخاطبه

(ايچيچورو ١٩٧٨: ١٥)

وحيث إن جماليات هؤلاء الكتاب المسرحيين جماليات تقليد الحقيقة فإن نجاحهم يقاس بحكم الجمهور على دقة وصحة تقليدهم. فالمسرح الحيوى والقوى ذو عدد كبير من المؤيدين مثل مسرح موسينجا لابد من أخذه مأخذ الجد ونبذ هذه المسرحيات كتحايلية، محافظة على القديم Conservative وبدون آراء تقدمية مضللة لأن شعبية مسرحيات موسينجا دليل على أن الجمهور يجد فيها أشياء يقدرها.

ونصوص موسينجا المسرحية "نصوص مساعدة" التى تعدل بعد ذلك خلال الارتجال. وعند الأداء تدب الحياة فى القصة بالاحداث الدرامية العالية والارتجالات التى توفر قدرًا كبير من الترفيه وفى نفس الوقت فالدراما المكتوبة بطريقة مهلهلة أيضًا تترك مساحة لمشاركة الجمهور، وتلبى توقعاتهم حيث عدد كبير جدًا من الناس يستمتع بالمشاركة فى العروض.

وشخصيات موسينجا سواء كانوا أطفال، مثل الصبى الصغير Oko فى محاكمة نجوو The Trial of Ngowo وسعاة المكتب مثل كيكى KeKe فى ***السيد المدير*** أو السيدة زاوو فى الفنجان The Cup أو أم نجمة يستخدمون البدجن بطريقة استراتيچية فى أحداث المسرحية.

(اسمعى يانچمة يا ابنتى، أنا لست سعيدة بالحقيقة أنك تنامين كثيرًا وصدرك يكبر أكثر فأكثر)

وبالمثل، فى ***مأساة السيد لا متوازن*** The Tragedy Of Mr No - Balance تكدح بى Bih المنفعلة لتتحدث إنجليزية سليمة فى مشهد المحكمة، ولكن فيما بعد تعود للبدجن اللغة التى تستطيع فيها أن تعبر عن نفسها بحرية أكثر.

فى مسرحية "ليس الاسم" Not The name لإبى نجومى Epie Ngome، تتحدث دوجى، والدة نليندى بالإنجليزية الفصحى مع سال Salle عضو البرلمان المحلى ولكن أحيانًا، تتحول إلى البدجن.

وبالمثل تتحول نليندى وصديقها دينجو إلى البدجن عندما يناقشان الأخبار المثيره عن مغامراتهما مع الرجال فى الفنادق "Boh how Now?" (بو كيف الآن، تحيتهم الودودة التى تعنى "صديقى العزيز كيف حالك الآن؟ وهنا يمكننا التمييز من خلال اللغة عندما تكون الفتاتان مستغرقتين فى أمور أكثر أهمية مع نليندى، التى يتحدث بيدجن اساسًا عندما تتحدث لوالدها الذى تتعامل معه باحترام كبير، فهى تتكلم الإنجليزية بدون أى أخطاء.

وخلال استخدام البدجن، تتحدث الشخصيات لغة تتناسب مع مكانتهم فى الحياة وللتمييز ويفرق الحالة فى نفس الشخصية.

مثل ڤيكتور موسينجا، چى تى مينجت يشجع استخدام البدجن فى مسرحياته وكان يصر دائمًا على تقديم البدجن كلغة أدبية بكتابة الشعر والقصص القصيرة والحكايات الشعبية والمسرحيات بالبدجن، وفى مسرحية مبكرة "الاعتراف ١٩٨٠ The Confession" باستخدامه للبدجن يفضح الدور التجارى والاستغلالى لقادة الكنيسه الذين يصادرون ليس فقط المكافأت المالية ولكن أيضًا الدنيوية من مرتلى الكنيسة، وفى هذه المسرحية رسخ الأهمية الوظيفية للبدجن فى توحيد كلا من الكاهن الأوروبى إبن الابرشية الكاميرونى. فى اقناع أبناء ايرشيته لابد للكاهن أن يتحدث بالبدجن.

> ليس كل الميسحيين يدفعون مساهمات للكنيسة بعضهم يتركونها - اصدقائى الطيبون لابد أن تكونوا يقظين ان الشيطان قوى أكثر مما ينبغى وكثير من الناس يخطئون. هناك من يكذب ومن يسرق ويزنى ومن يحسد.

والبدجن فى الدراما الكاميرونية ليس انحرافًا عما هو طبيعى، أو شىء ليضحك الجمهور عليه بسبب طرافته، لغة محتوم أن تموت لأن المزيد والمزيد من الناس يصبحون ماهرين فى اللغة الإنجليزية ومع ذلك كل من مينچيت وموسينجا تناولا مواضيع مشابهة جدًا فى مسرحهم واستكشفوا البدجن بطريقة فكهة. تزخر مسرحية مينچيت "ميمبو هوس" بالمواقف المضحكة. البيرة التى يشربونها،

فيراى أنها Special، ماركة بيرة يتهجاها لتعنى "يستمتع الناس غير العاديون بإستقلال الكاميرون بعد الجهد. وهذا يأخذهم أبعد:

سيتا:

كيف بالنسبة لجينيس

موندى:

(تضحك) الفتيات المريضات لايستمتعن أبدًا بالجنس.

الزبون الأول:

قل لى عن جولدهارب.

الزبون الثانى:

بعض الناس لا يقولون "قلب طيب" ولكن راجعت لا يقولون "قلب بارد"

موندى:

ليس كذلك. جولدهارب تعنى خذ امرأه واحدة كل يوم وأخرى تحتفظ بها على الدوام.

ويشير كتاب المسرح بمهارة - فى مزاح جاد - للطرق التى يحط فيها الرجال من المرأة دائمًا.

وبين أكثر خواص البدجن اللافتة للنظر هى مرونتها. فمفرادتها ليس لها حدود لأن المزيد والمزيد من الكلمات يتم صياغته وكما أن اللغة تحتك بالمزيد من اللغات واللهجات وتنجم الدعاية من الطريقة التى تمتزج فيها هذه اللغات لغرض الاتصال.

منوعــات من البدجن تـستخـدم فى الدرامـا المكـتوبة بالإنجليـزية الكاميرونية والبدجن

فى الدراما الكاميـرونية، تستخدم تنويعات مـختلفـة من البدجن فـى جمـاعات مـختلفـة الخطاب، مثلما على سبيل المثال ذلك الشكل المختلف الذى يتحـدث به الفـولانـيون Fulani رعـاة الماشيـة. مع ديوا فـى مـسرحيـة بوتيك Lake God ومع أردو دودا فى مـسـرحيـة چيكونج أنا أقـسـمت فـعـلاً، لكن ...I did so swear, but فى كـلا الحـالتين يقع الرعـاه فى مشـاكل لأن مـاشيـتهم أفسـدت غـذاء المزارعين المحليين، ولكن كان لديهم وسيلة رشوة المسئولين عن الموقف.

ويستمـر حـوار بيجمـان مع دودا الجـاهل ولكن عـندمـا يخـاطب الزعيم جـالام Chief Galam يتــحــول إلى الإنجليــزية الفــصــحـى. وفـى نـفس الـطريقــة فـى LakeGod إله البحيرة، يتحول فون (الزعيم) إلى البدجن عندما يخاطب ديوا .

وأخيـرًا وباخـتـصـار تنوع آخـر من البـدجن مـسجل فى الـدرامـا الكامـيـرونيـة النـاطقــة بالإنجليــزية هـو دمج للبــدجن الـفــرانكفــونيـــة. وفـى ***المحـاسب واوا*** Accountant Wawah يميز موسينجا هذا فى خطاب صديقته واوا.

إنهـا وسيلـة الدراما، الأغنيـات، النكات والملح والتـعـاليم الطقـوسيـة، وهـى اللغـة المسموعة أكثر فى الكاميرون.

Bibliography

Achebe, Chinua 1975. *Morning Yet on Creation Day*. London: Heinemann.

—— 1977. 'The role of a writer in a new nation', in Killam, G.D.(ed.) *African Writers on African Writing*. London: Heinemann.

Amvela, Ze. 1989. *Epasa Moto* (Buea) 1.

Arnold, Stephen. 1986. 'A comparative view of the career and aesthetics of Victor Musinga. Cameroon's most popular playwright', in *African Theatre Review* (Yaounde), 1.

Egejuru, Phannuel 1978. *Black Writers, White Critics*. New York: Exposition Press.

Etherton, Michael 1976. 'The dilemma of a popular playwright' in *African Literature Today*', 8.

Fonlon, Bernard 1984. Interview in de la Taille, G., Werner, K., Tarking, V. (eds.), *Balason*. London: Longman.

Gilman, Charles. 1979. 'Cameroon Pidgin English – a neo-African language', in Hancock I.F. (ed.), *Readings in Creole Studies*. Ghent: Story-Scientia.

Lee, Mary Hope 1979. 'Ethnographical statement in the Nigerian novel with special relation to Pidgin', in Hancock, I. F. (ed.) *Readings in Creole Studies*. Ghent: Story-Scientia.

Maimo, Sankie 1989. Interview on Cameroon Television programme 'Focus in Art' by Mutia, Babila and Tangwa, Godfrey.

Ndikvu, Solomon 1965. 'Lingua Franca for Cameroon', in *ABBIA* (Yaounde), 8.

Ngara, Emmanuel 1985. *Art and Ideology in the African Novel*, London: Heinemann.

Ngugi Wa Thiong'o 1981. 'Return to the Roots', in *Writers and Politics*. London: Heinemann.

—— 1986. *Decolonizing the Mind*. London: Heinemann.

Spencer, Julius. 1990. 'Storytelling in Sierra Leone, the Example of Lele Gbomba', in *New Theatre Quarterly*, 7.

Timothy Wangusa 1989. Quoted by Omole, J. O., in 'National literature and Nigeria's language dilemma', in *Epasa Moto* (Buea) 1.

Todd, Loreto 1991. *Talk Pidgin*. Leeds: Tortoise Books.

—— 1981. *Language and Society*, London: Routledge and Kegan Paul

—— 1974. *Pidgins and Creoles*. London: Routledge and Kegan Paul.

Wali, Obi. 1963. 'The Dead End of African Literature', in *Translation* 3.

الفصل الرابع عشر

كتاب المسرح الكونغوليون والتعديليون الثقافيون

ايمانويل يواه Emmanuel Yewah

أصبح أقليم إفريقيا الوسطى يمتلك تاريخًا أدبيًا ناضجًا. بالرغم من أن تلك البلاد مثل الكاميرون وزائير كانت القائدة الأدبية للمنطقة فإن الكونغو تمثل دراسة حالة ساحرة وذلك اعتبارًا لحجمها وعدد سكانها وإسهامها الكبير فى الأدب القومى والإفريقى. ويلاحظ روچر شيمان Roger Chemain بتبصر: من بين كل البلاد التى تطلق عليها "الفرانكفونية" تضم الكونغو أكبر نسبه من الكتاب نظرًا إلى مجموع السكان إلى درجة أنها تستطيع أن تزعم أنها أحد الأقطاب الثقافية فى هذا الجزء من إفريقيا نفس الحق مثل السنغال أو الكاميرون بالرغم من التفاوت فى عدد السكان. بالفعل أخرجت الكونغو بعض أكثر كتابات القارة السياسية جرأه وإبداعًا. وفى المسرح حاول عدد من الكتاب المسرحيين مناقشة، والاختلاف مع دكتاتوريات ما بعد الفترة الاستعمارية والمسلمات الثقافية الموروثه من التراث الأفريقى والاستعمارى.

ومن أجل إحداث هذه التعديلات الثقافية، طور كتاب المسرح إستراتيجيات متنوعة. فالبعض يعيدون تفسير المفاهيم مثل "البطل" ويؤكدون على التقدم الجماعى للمجتمع على الإنجاز الشخصى. وبالنسبة لهؤلاء الكتاب المسرحيون لم

يعد البطل يعّرف بشجاعته الجسدية، وإنما الأكثر أهمية بقدراته المفاهيمية ويركز مسرحيون آخرون على علاقات القوى مثلما يتقاسمها الحاكم والناس، أو تُمارس على مستوى مصغر من المجتمع، بدلا من أن تسيطر عليهم السلطات فى نموذج Top - Down عام للقوى. ويخلق هؤلاء المسرحيون شخصيات متمردة تؤكد معارضتهم للسلطة على القدرة المتأصلة فى أى نظام قوة ليولد قوى مضادة وفى بعض المسرحيات تأخذ التعديلية شكل وضع نماذج إفريقيا مثل الحكم التقليدية، على البنية الاستعمارية، وبذلك يهدم كلا البنيتن ويخلق بنية جديدة وحقيقية. فضلا عن ذلك، فإظهار بعض التأرجح نحو تقاليدهم الإفريقية التى تقدم كمصادر للإلهام وكقوى تعوق وتخنق التقدم، يحاول بعض الكتاب المسرحيين رفع الوعى عند جمهورهم للحاجة إلى تعديل ومراجعة بعض عناصر التراث فى ضوء حقائق اليوم. وعلى سبيل المثال تعد بعض المسرحيات تأكيداً لفكرة الحرية فى دول من الواضح أنها ديكتاتورية.

إن بحثنا فى الشكل الدرامى لا ينبغى أن يلقى ظلالا على الإسهامات الممتازة التى قدمها الكتاب الكنغوليون فى القصة والشعر والقصة القصيرة والقصص البوليسية. وحتى الموجز السريع للتاريخ الأدبى يظهر إنتاجًا لافتًا للنظر فى جميع الأنواع الأدبية Genres ومع ذلك فمجرد عدد المسرحيات وانتشار الفرق المسرحية فى الستينيات ومن جديد مؤخرًا فى أوائل التسعينيات يبدو أنها ستعطى المسرح مكان الصدارة فى الكونغو ومثلما يلاحظ امادو كوفى Amadou Kone الروانى البوركينى أن طبيعة الدراما التفاعلية ربما تفسر هذا الاهتمام.

يبدو لى أن المسرح أحد المجالات الأدبية والفنية التى تسمح أكثر للكاتب بأن يكون متصلا بجمهوره. اتصال جسدى عادة، بما أن المسرحية تؤدى أمام جمهور حى يتفاعل ومن ناحية آخرى... المسرح ربما النوع الأدبى الذى يسمح أكثر بالتعبير عن ما يشعله وأن يكون مسموعًا... لأن هذا نوع أدبى للجماعة... نوع إفريقى أكثر من القصة.(٣)

فى ضوء هذا فإن نشطاء الممثل Actor - Activists وجمهورهم يمكنهم التفاعل وإعادة بناء الخطاب المهيمن المتأصل فى كل من الأبنية التقليدية والحديثة. علاوة على هذا فالمسرح هو الموقع الأفضل الذى فيه الانا الفردية I أو Je لدى الممثلين تترك مكانها للأنا I الجماعية يمكن أن ينطبق كايا ماخيلى Caya Makhele على مسرحيات سيلڤان Sylvain Bemba بدقه على الدراما الكونغوليه ككل:

المسرح بدون نزاع بالنسبة لسيلڤان بيمبا هو العودة الليلية للجماعة حول النار، التى يحل محلها البروچيكتور (آداه لتسليط النور) إنها العودة للمشاركة والاتصال Communion وعن طريق الشخصية الرئيسية، تفرج هذه الجماعة كربها وتصبح شخصًا جماعيًا واجتماعيًا طوال فترة العرض عبر هوية ثقافية.(٥)

يستقصى كتاب المسرح الكونغوليون أيضًا العادات والعناصر التقليدية التى جعلت تراثهم معرضًا لنوع الاستغلال الثقافى والاقتصادى والبشرى الذى ميز الاتصالات بين الثقافتين الإفريقية والغربية وفى ملاحظة عامة أكثر فقد كان المسرح كنافذه مفتوحه على العالم الكونغولى وبالتالى العالم الإفريقى بمعنى

الفحص الاستبطانى للثقافة فى محاولة لمسرحة مشاكلها وفى هذه العملية تزيد من وعى الناس الذين أسكتتهم أولاً الثقافة الأهلية التى تنهى عن التعبير الحر وبعد ذلك المغامرانية الاستعمارية للقوى الأوربية ومثلما يقول كولين جراندرسون، فالمسرح يثير صيحة لجمع الحشود" نداء للعمل الجماعى ودعوة للعامة للمشاركة فى وترجمة الفعل إلى حقيقة ومثل هذا النداء للفعل الجماعى تم توجيهه ضد القادة الملهمين بالميراث الإفريقى أو المتأثرين بشدة بنظم الحكومة الاستعمارية أو ما بعد الاستعمارية.

وتكشف النظرة الأكثر قربًا على هذه النماذج ميلهم لتغدية ثقافة ديكتاتورية. بالفعل أعادت الاستعمارية الأوربية تأكيد بعض النواحى من الثقافة التقليدية فى الوقت الذى دمرت فيه بطريقة نظامية حضارات إفريقية وهدمت عاداتهم السياسية عن طريق إدخال صور مشوهة للقيم الأهلية أو ببساطة بإدخال تقاليد جديدة - وبالتالى فالفردية حلت محل التفكير الموجه جماعيًا، وفاق الإنجاز الشخصى الفعل والمكافأة الجماعية. وازاح التوحيد المسيحى تعدد الآلهة الإفريقى. وفى السياسة، حل محل الزعيم الذى كان حلقة الوصل الروحية بين مجتمعه وعالم الأسلاف الحاكم الواحد المطلق الاستعمارى الذى عكس تباعده الجسدى عن الوجود الروحى فى المستعمرات خلال الاداريين المستعمرين بالضبط مكانة للزعيم الإفريقى فى مجتمعه التقليدى. وشهدت فترة ما بعد الاستعمار ظهور الديكتاتوريين من هذا التراث السياسى وهم بالمثل يتقاسمون مع الحكام الاستعماريين والزعماء التقليديين نزوعًا إلى القوى السياسية المطلقة والروحية والفردية والابتعاد الجسدى عن الناس والوجود الكلى الروحى الغامر فى المجتمع.

وقد صور كتاب المسرح الكونغوليين وشجبوا الأوجه العديدة للاستعمارية والديكتاتورية. يتردد التزامهم فى كلمات شخصية فى قوس الدماء La Parenthese De Sang (١٩٨٨) التى كتبها سونى لابو Sony Labou: أنا لست سوى قوة القول: ليسقط الحكم المطلق: حكم الرجال أو حكم الأشياء... (٤٨ - ٤٩) وتعيد العديد من المسرحيات الكونغولية التى تركز على الدكتاتورية تفسير المثل القديم القائل uneasy lies the head that weass the uown لا تستريح الرأس التى تريده التاج فى سياق الحقائق السياسية الإفريقية اليوم كـ Uneasy Lies the head that dictates لاتستريح الرأس التى تحكم باستبداد. تصور هذه المسرحيات حكامهم الديكتاتوريون - الوحوش كمصابين باضطرابات عصبية وسيكوباتيين منعزلين، ومصابين بداء جنون العظمة وواقعين فى شراك خيالهم المريض، مثل الرئيس فى مسرحية ماكسيم نديبيكا President in Maxime N'debeka الرئيس (١٩٧٠) على سبيل المثال. ونديبيكا تدرب كفنى اليكترونيات، وهو سياسى وكان سجينًا سياسيًا فى السابق، أصبح شاعرًا وكاتبًا مسرحيًا، ويحمل كل تجاربه لكتاب هذا النقد اللاذع ضد القوى الشخصية.

تدور مسرحية Le President فى ديكتاتورية أفريقية خيالية فقد انتخب رئيس جديد للتو. وفى خطابه الافتتاحى للناس يتحدث بالتفصيل عن فلسفته السياسية "بإعلانه" أنا الدولة سأكون الإله، السرقة شىء طبيعى، الملكية الخاصة هى السرقة. إذا سرقت السارق، فأنا اسرق أقل من الآخر، أنا أسرق أكبر رعيتى، وسأهتم بالصفار فيما بعد، تمثل كلمات الديكتاتور تعليقًا متشددًا على

الحكومة الاستبدادية التى يضيف إليها: إن تحكم دائمًا يعنى أن تسرق. بالإضافة إلى هذا فتاجر السلطة لديه خطة طنانه ليغير العالم ولكن افعاله تزيل القناع عنه كشخص ملبوس، روح شريرة تقاتل ضد القوى التقدمية يتقدمها كرأس حربه ابنه هو، التجسيد الوحيد للفضيله فى هذه الدولة الاستبدادية. وسوف يقتل فى النهاية هذا الأخير لأنه وفق كلمات فرانسوا ساليان Frarcois Salien، يؤمن بقوة "بالطيبة والنقاء والكرامة والعدالة والعطف والرقة".[٧] المثاليات التى من قبل ساعدت على تهميشه من المجتمع الذى يسيطر عليه والده. يريد الديكتاتور أن يؤله وفى الوقت نفسه يبقى سيطرة بدون اعتراض من أى أحد فى العالم المادى : "أحب أن يعبدونى أكثر مما يفعلون للآلهة، ولكنى أفضل الذهب أيضًا" ومع ذلك ففى محاولة لقلب الوضع الراهن وإعادة تشكيل العالم يبدأ تحريك العملية التى ستؤدى فى النهاية إلى وفاته، تاركًا بلده حتى فى حالة أكثر فوضى مما كان أثناء حكمه.

يكشف تشيكايا أوتامسى عن تحليل مشابه لعزلة الديكتاتور اسمه الحقيقى جيرالد فيليكس تشيكايا واتخذ اسم تشيكايا أوتامسى Tchkaya U'Tamsi والذى وفقا لچانهانيز چان Janheinz Jahn يعنى "الطائر الصغير الذى يغنى من البيت[٨] فى الستينيات كان اوتامسى من قبل معروفًا فى العالم الفرانكفونى لكتاباته الشعرية العديدة التى وصفها هانز زيل Hans Zell كسيريالية غير مباشرة رشيقة وموحية وتمتلىء بالرموز الخاصة والموتيفات (الموضوعات) الرمزية[٩] Motifs ومؤخرًا جازف بالكتابة للمسرح بمسرحيات مثل:

القدرة المجيدة للمارشال تنيكو ونينيكو Le Destin Glorieux Du Marechal ***الأمير*** و Le Zulu الزولو ١٩٧٩ وفيها يعيد كتابه تشاكا بطريقته هو، Prince qu'on Sort أسطورة الزولو. وفى مسرحية الزولو تُصور تشاكا مثل رئيس نديبيكا كشخص تواق للسلطة ومنعزل وبالرغم من أنه يشكو "نموت وحيدين من الوحدة" (الفصل الثالث، المشهد الثامن ١٠٩) واستحوذت فكرة السلطة عليه تقوده لعنف معمم وفى جو رؤيوى (شبيه بالرؤيا) يسفك كثير من الدماء، "لقد ذبحت نوليوى Noliwi... ذبحت ننادى. Nnandi لمن نخلف هذا الميراث، سُفك الدماء؟ لمن نخلف حلمًا تحول إلى كابوس... لقد جئت مع الجديد المتجدد... (الفصل الثالث الخامس عشر، ١٣٠) فى هذاالكابوس الدامى، يقود ارتياب الجنرال الديكتاتور إلى أن يقتل أمه التى فى عقله المتحير تجسد العدو.

وبإلهام من التقاليد الإفريقية التى تعنى بالاحتفال بطقوس الشخصية، ويضع تشاكا نفسه فى وسط نظام سياسى :"وإذا أقمت لنفسى طقوس.... طقوس تشاكا، ممثلاً لأم زيكولو! .... هذا الطوطم، أريد أن يراه الناس فى كل مكان! (الفصل الثانى، المشهد الثالث، ٦٦) وهو مفحم بطلب السلطة والنفوذ ولكنه قلق بسبب ضميره المريض.

وهو يرى نفسه أكثر لإله من كونه مستبدًا متعطشًا للدماء، ولكن عقله المضطرب عصبياً تطارده أفعاله وخوفه الارتيابى من التآمر و الاغتيال، وبعد فشله فى رؤيته اليوطوبية فى تغيير شعبه إلى الزولويين، رمز البراعة العسكرية، يختلق تشاكا معركة خيالية يتفوق فيها على أصوات المدافع والسيوف المتطايرة وطلقات البندقية وتضع نهاية لأوهامه فى خلق سلالة خاصة به من الزولو الأوفياء.

يذكرنا ديكتاتور لابو تانسى فى مسرحية Antoine m,a vendu son destin (انطوان باع لى قسمته قدره ١٩٨٦) بتشاكا المعاد وهو يندب عزلة القوى. لا ناس لا حلفاء، لا أصدقاء. ولكني لن أصدق هذا الشر. أرفض الدخول فى هذا العدم فى التراث السياسى الإفريقى حيث يقوم الزعيم بدور الوسيط بين شعبه وآلهتهم، باعد إنطوان بينه وبين مجتمعه. وبعد أن حاول أن يؤله نفسه، يتوجه فى ابتهال إلى الله. فهو يحتاج إلى التغلب على العزلة الناشئة عن فصل نفسه عن الناس من أجل السيطرة عليهم بطريقة مطلقة:

إلهى ! إنى اسحق منفاه بين يديك فلتكن حليفى طريقى - إذا اردت، إنى اختارك بدلا من المستقبل. اعطنى يوميًا الوقت لكى أحطم كبرياء هذا العالم. اعطنى القوة لأرسل قومى فى وجه أو فى عُجز هذا العالم.

يعتمد القادة الذين ناقشناهم حتى الآن على تراثهم الإفريقى من أجل نماذج للحكومة، ومع ذلك يعتمد مستبدون آخرون على نماذج أوربيه مثل المارشال ننيكو ننيكو فى المصير المجيد للمارشال ننيكو ننيكو، أمير، ولعالم العجوز فى ضمير جرار، ١٩٧٩ Consienco De tracteur بطريقته العلمية لتجديد إفريقيا وولانتى Walante فى أكل السيدة داڤوان بيرجوتا؟ (١٩٨٩) فقد ساد التعليم والسياسى والتفكير الغربى إفريقيا المستعمرة وفى اعقاب ذلك استمر التحكم الغربى على قروض البنك و إعادة دفع الديون مساعدات الطعام واستغلاله للمواد الخام الإفريقية ننيكو ننيكو، وهى Sinister Farce المسرحية الهزلية المنحوسة - والهجاء الملىء بالتلاعب بالالفاظ Pun - Filled Satire ويحقق علاوة على ذلك فى "الدكتاتورية الإفريقية المعاصرة" قد تولى المارشال ننيكو ننيكو (ليس ابله أو

غبى) المرشد الأعلى السلطة فى انقلاب عسكرى مع جماعته نخا نخا، دون ومهى سانز پو فى بلد خيالى Nkha Nkha, Don and mphi Ssans Po mutulufwa. وتكرر فلسفة ننيكو السياسية Nnikonnicumisme الايزم "isms" فى كل من الفكر السياسى الشرقى والغربى وتوحى بتحيز الرئيس للأيديولوچيات الأجنبية ويعّرف وجهة نظره فى هذه الكلمات:

النيكو نيكونيوم هى التكافل التركيبى لعنصرين حركيين سأترجمها بلغة سهلة: مع الاتحاد، يكون التكافل (الترحيب) لا أعرف أن اشجعكم أكثر مما ينبغى على دراسة فلسفتنا الأيديولوچيا، الابتكار النبوغى لشعب ميوتيولوفوا انارها مدير دفتها أنا!

وفى مؤتمر صحفى يلخص ننيكون ننيكو خطته السياسية:

"الأولوية للزراعة، الانضباط، إدخال الشعب كله فى الجيش لتعليمهم الانضباط" وبينما يعيد صياغة هذه الفلسفة، يؤكد ساليان Salien على المنطق المنحرف الملازم لمثل هذا النظام الفاشستى:

> إن نظام المارشال، المرشد الأعلى، قائد وأب الأمه، ألغى العمل - فهذا الن،، يجنب البطاله - لها هدف افقار الفقراء وهذا أقر التقهقر الاجتماعى فمنذ العصور القديمة والناس يعيشون على الحصاد وماء المطر. لا مصانع ولا تلوث! فلنجعل الفقر راديكاليا! (١١)

وفى الخاتمة سيشهد ساليان بننيكون ننيكو سأقاوم الغائط بالغائط وتكشف محاولة ننيكون ننيكو لخلق نظام اقتصادى جديد على أنقاض النظام القديم

افتقاده التام لفهم المؤشرات الاقتصادية وتبدو أنها تعكس النظام القديم بطريقة غريبة وساخره الذى يحاول أن يحطمه:

لقد اجتهدنا بشدة لجعل فقرنا راديكاليا. ودخلنا بالنسبة لكل مواطن منذ صعودنا للسلطة قريب من دخل البلدان الأقل ثراء عن البلاد الغنية. واليوم يميل PNB نحو الصفر المطلق. وقد أكدلى وزير المالية هذا الصباح أنه قريب جدًا من الصفر(٩٠ - ٩١)

تشبه فلسفة الرئيس الاقتصادية الارتدادية الديكتاتورين الفلاسفة المتباينين للحقيقة Authenticite والجديد Renouveau و البرجماتية المجتمعية Pragmateame Communautaine والاشتراكية الإفريقية African Socialism وهلم جرا التى تغزو المشهد السياسى الإفريقى اليوم وبعد مرور أكثر من ثلاثين عامًا بعد الاستقلال أعادت مجتمعاتهم ثانية إلى الفترة الزراعية. وفى سقوط للهاوية تسقط فلسفة ننيكون ننيكو وقيادته إلى صفر الأرض. ويرمز لفقدانه التام للسلطة وسياساته المدمرة للذات بتمثاله الذى ينهار.

سونى لابو Sony Labou كاتب مسرحى كونغولى آخر يمسرح انجذاب القادة الأفارقة والمفكرين الزائفين للايدلوچيات السياسية والعلمية المستوردة وفى العقد الأخير، ظهر لابو تانسى Labou Tansi كأحد أكثر كتاب القارة إبداعًا وخلاقًا وانشغالاً بالسياسة بأعمال توصف على أنها خطابة ضارية ضد الاستعمار والديكتاتورية. وهو ينتحل اللغة الفرنسية بالانتهاك المتعمد لقواعدها وإفساد قواعد نحوها لنقل وجهة نظره هو فى الإنسانية المنغمسة فى ذاتها

والواقعة فى دورة من العنف الفج فى عالم ظالم غير إنسانى فى مسرحية **ضمير جرار** يتولى عالم عجوز، منبهر بالمنهج العلمى مشروعًا شبيهًا بالرؤيا ولكنه يتوبيا أن يغرق العالم بالفيضان ويبدأ من جديد: "يعيد الفيضان لانقاذ الجنس البشرى من الجنس البشرى. فيضان من الدم والنار والأمل أيضًا.

يطلق العالم موجه من الخوف و الارتباك تحطم ولكن مثل سيدنا نوح يبني سفينة لنفسه ومن معه فيحدث تجدد انتقائى وهو يفترض خواص التى مع زعمه التحكم فى وسائل الإنتاج والمعرفة العلمية تعطيه النفوذ المطلق على الموت والحياه وعلى العالم الجديد. وفى باروديته الهجائية Satiric parody of the Bible يشجب لابو تانسى الامكانية الديكتاتورية التى ستتحرر عندما تتركز القوى العلمية والسياسية فى يد شخص واحد.

وبأسلوب مشابه يسمى والانت Wallante الديكتاتور فى من أكل السيدة داڤوان بيرجوتا؟ ذو المعرفة غير المحدودة "omniscient" حكيم الأبوى الكاره للنساء بمباشرته مشروعًا يتسم بالمبالغة بعمل جزيرة للنساء فقط. وإقصاء المنافسين المحتملين من الذكور من مملكته السياسية تعطى والانت الفرصة لتأكيد نفسه كالرجل الأعلى. وهكذا سوف يتحكم فى النساء، وهن مجرد منجبات وسوف ينجب منهم نسلا جديدًا من البشر أوفياء له. ويذكر دستور الجزيرة:

الرجال أنصاف فى وظائفهم بقدر ما هم بشر/ أنا والانت سوف أجل محلهم شخصيًا فى كل وظائفهم/ أنا والانت سأضع منهجى/ المستقبل/ الأمل/ والاراده الخاصة للشعب؛ مديرًا وكفيلاً لضمائرهم/ رجلهم الوحيد...

(٣٥ - ٣٦)

فى كلمات إحدى شخصياته، والانت يستعد لذبح جميع الذكور فى الجزيرة! [٢١] ومع ذلك بينما يريد والانت التخلص من كل الرجال، فالنساء وهن مصدر صراع القوى الذكورى، لا يُذكرن حتى السيدة بيرجوتا، موضع إغراء والانت، بطل الدراما والتى كانت فى الحقيقة رجلاً متنكرًا، ونادرًا ما تُرى أو تُسمع لذلك ومثل النساء الأخريات فى المسرحية فهى الآخر الغائب الذى بلا صوت.

لذلك بينما تقوم المسرحية بدور المعلق على القوى المشخصة وأيضًا تثير قضايا عن الطريقة التى تستخدم فيها النساء كبيادق الشطرنج الصامته ومشاركات غائبات فى الخلق الدرامى للمعانى الجديدة.

يمسرح الأبطال الذين ناقشناهم بأعلى كما تخيلها الكتاب المسرحيون النداء لبداية جديدة قام بها المرشد الأعلى فى قصة لابوتانسى La Vie et Demie الحياه ونصف (١٩٧٩):

- نريد العودة!

ويريد الجمع:

- الرجل عند الصفر!

- العودة!

- التاريخ عند الصفر!

- العودة!

- العالم عند الصفر!

البدء من جديد من لاشىء سيكون طريقة لإنهاء فصل مؤلم للغاية فى التاريخ الأفريقى وسيساعد فى إقصاء المستعمرين والمستعمرين الجدد من عملية إنتاج معرفة جديدة. وسوف يبعد الديكتاتور عن المسرح حيث كان فى الماضى يفرج المعاناة الإنسانية ويلاحظ الأحداث التى تتكشف، بوجه لاه يلهو ولا مبال وبالتالى فأى انقطاع مع الماضى لابد أن يتجاوز سوء حكم الديكتاتوريون الذين تركوا القارة فى حالة مستديمة من التأخر والركود وإذا استعرنا من لابو تانسى فى مسرحية **ضمير جرار** " ربما سينتهى العالم بينما لم تبدأ أفريقيا بعد" فى هذه المسرحية تحل الديكتاتورية العلمية محل العسكرية مثلما يقول الچنرال" إذا كنت افهم جيدايا بروفيسور، فنحن (الديكتاتوريون) لم نكن مُنتظرين فى جنتكم" (الفصل الثانى، المشهد السابع) ويدل نفور البروفيسور من الرد تهميش الديكتاتور والآخرين الذين يبقون احتكارًا اعتسافيًا على معرفة التقاليد وفى الوقت نفسه فإن المشروعات العلمية المزيفة للموت وإعادة المولد الانتقائى لن تتغلب على مشاكل إفريقيا ويبدو أن ما تحتاجه إفريقيا هو سلالة جديدة من الأبطال والقادة والعلماء والكافرين، بالفعل أصحاب الرؤى الملهمون بالتقاليد الأهلية والمُستقبلة للحكومة الذين يمكنهم تصور نظام قارى جديد. لأن مثلما

يقول هنر لوبير بطريقة بليغة فى مقدمة "ضمير جرار" الأبطال والقادة والعلماء لا يكفون للمسيرة العظيمة لإفريقيا، ينبغى كذلك وخاصة أساتذه فى التفكير والشعور؟

تجد محاولة خلق سلالة جديدة من الأبطال والتجريب مع المفهوم أكمل تعبير فى قوس الدم La Parenthese De Sang ١٩٨١ والمكان دولة استبدادية. وتتركز الأحداث على ليبرتاشيو، Libertashio وهو الشخص الثورى الذى يطارد شبحه الموجود فى كل مكان السلطات بعد موته وشبح ليبرتاشيو يحوله إلى وعى مُهدد، ولكن الإجراءت العسكرية الصارمة تؤدى فقط لعنف دموى حيث تكتشف السلطات ما يفزعهم أن ليبرتاشيو معذبهم هو مجرد نتاج خيالهم هم وحيث إن ليبرتاشيو لا شىء سوى شخص واقعى فمن المستحيل تحطيمه. حتى بالرغم أنه لا يظهر جسديًا أبدًا فى المسرحية، إلا أنه يبقى محفورًا فى وعى السلطات.

وهكذا يصور لابو تانسى البطل كعملية بدلا من كينونه جسدية. وبما أن البطل ليس مقيدًا لزمن ومكان ما، فهو أقل عرضه لفساد المجتمع المنتشر. وخلال إعادة التعريف والتفكير الدائم فإن العناصر البطولية تعمل كمثال للمقاومة والتغيير وتتجنب الشراك التى يحدثها النجاح من خلال البراعة الجسدية والمهارت التكتيكية.

وفى مسرحية Je Soussigne Cardiaque أوقع اسمى ادناه قلبى يقدم لابو تانسى صورة أخرى من البطولة الثورية. فيبرونو Perono الاستعمارى البرتغالى يملك قبضه قوية على البنية السياسية هنا لا أحد يقاوم، لا أحد. فأنا اوزع

الحق على الأكسجين أسحق الجميع (الفصل الأول المشهد الثالث ٩٦) وهو يبدو أشياء كثيرة جدًا فى الوقت نفسه، العلم، القانون، والحرية والحق والسجن والشيطان، فكل المنطقة تتصب إلىّ ويطيعونى بطريقة عمياء" (الفصل الأول المشهد الثالث ٣٩ - ٩٤) إلا أن صورته الذاتية المنتفخة والشاملة كل شيء تلغيه لأن كلا الجانبين فى كل شيء أنا السعادة، التعاسة والحب والكره والعلم والقانون. أنا الخير والشر (الفصل الأول المشهد الثالث، ٩٩)

وهو يستخدم قوته ليسخر من المعارضة ويبيدها. وهو يفخر عندى نقود، وسأستخدمها فى فشل الآخرين، (الفصل الأول المشهد الثالث ٩٧) ومع ذلك عن طريق تقليل الجميع إلى لا شيء، فهو يحكم مجتمعًا فارغًا:"منذ وقت طويل وليس لدى سوى الفراغ امامى. فراغ يكبر. إنه موهنا الفراغ يملىء مالو Mallou الفراغ فى عالم بيرونو مثلما يوضح بيرونو لمالوت" أنت الوحيد الذى سيطيعنى لأنى آمر (الفصل الأول المشهد الثالث ٩٥) إلا أن طاعة مالوت تحجب فقط الفراغ المحيط. والنقص الكلى للشرعية العامة نقوص أى نوع من السلطة يفكر أن لديه.

وبالرغم من مكانة مالوت التابعة فهو يتحدى بيرونو الموجود فى كل مكان بكونه غير مطيع أمام الآخرين. ويخشى بيرونو أنه سيحض على الاعتراض: لقد أهنتنى أمام هذا الولد. أمام الطاهى وأمام نفسى. وسوف يتحدثون لمن هذا فى كل القرية وستصبح البطل! (الفعل الأول المشهد الثالث...) ومن النهاية مقاومة مالوت تقوده إلى موته، ولكن مثاليات الحرية التى جسدتها حياته ستدعم صراع المستقبل. وبانتحال لغة الجائرين ينادى الناس بثورة باقية "Aluta Continua"

وخلال التعديلية الثقافية، يعيد كتاب المسرح الكونغوليون تصور الأبطال فى سياق الصراع الشعبى الإفريقى التاريخى ضد الديكتاتورين والهيمنة الاستعمارية وبعض المسرحيات تهدم كلا من الأبنية الأهلية والمستورده بوضع بنيه فوق الآخرى وبذلك يخلق تنظيمًا جديدًا ومبتكرًا. على سبيل المثال فى مسرحية إنطوان ليتيمبت أمبيلى Antoine Letembet - Ambily اوروبا متهمه L'Europe Inculpee ١٩٧٧ والمسرحية الأقل شهرة Les Conjures Du 17 Janvier 1961 المؤتمرون ١٧ يناير ١٩٦١ التى كتبها كوديا نويل راماتا تأخذ شكل المحاكم التى تتهم فيها أوروبا وشركاؤها بين أشياء أخرى بالإبادة الجماعية الثقافية وغزو الفضاءات الإفريقية (الجسدية والسياسية والفكرية والدينية...) اوروبا **متهمة** تظهر كقصة رمزية Allegory فيها سيدنا نوح يعاد للأرض ليشهد فى قضية رفعها تشام Cham أبو إفريقيا ضد أحفاد أوروبا وأمريكا المتهمين بتحويل إفريقيا إلى:

مسرح الكراهية، والشقاق والعار، الظلم والحزن والعقاب الاستغلال والعبودية والرق، السرقة والنهب والاحباط والكسر والخمر.

المؤتمرون ١٧ يناير ١٩٦١ أيضًا يضع أوروبا فى محاكمة قبل محكمة دولية لاغتيال Patrice Lumumba. وهذا الحدث غير مجرى التاريخ الكونغولى وبالتالى الأفريقى وذلك نظرًا لآراء لومومبو القومية القوية ورؤيته الشاملة كعالم بلغات وثقافات إفريقية Pan - Africanist لإفريقيا متحدة تقاوم جميع المغامراتية الاستعمارية فى القارة وتتنافس ككتلة اقتصادية عملاقة على قدم المساواه مع نظم العالم الاقتصادية الأخرى. وفى كلا المسرحيتين كان مكان قاعة

المحكمة نصف دائرة مركب كقاعة محكمة غربية. وبدمج البنيتين يخلق الكاتبان المسرحيان فضاء نوعًا ما متحررًا من الكولونيالية حيث يلقى ضوءًا قويًا على آلام الكولونيالية والعبودية وفى هذه العملية يخنقان هيمنة المستعمر الأوروبى والمستعمر الجديد بانكارهما على أسياد الأمس صوتًا للدفاع عن أنفسهم فى المحكمة الإفريقية. انقلبت الظروف قلبًا كاملاً على الاستعمار الأوروبى والأمريكى الذى كان قد أنكر على الأفارقة الإنسانية والتمثيل ذا المعنى Meaningful representation والمشاركة فى النظم القضائية والسياسية والتعليمية وكما تُقدر القارات الآخرى تأثير الهيمنة الأوروبية والأمريكية، فقد وُجدت رؤية جماعية بديلة.

وخلال استلهامهم التاريخ الاجتماعى والسياسى الكونغولى فإن كتاب المسرح اليوم يستكشفون "النهر الأصلى" "Le Fleuve Essentied" وأحد النماذج البارعة من الكتاب الشباب سيلفان بيمبا Sylvin Bemba الغزير الإنتاج والمتعدد البراعات وهو رجل له أسماء مستعارة عديدة ويوصف على أنه "حارس الذاكرة الجماعية فى الأدب الكونغولى وهو الذى قاد الطليعة الأدبية فى إعادة تقييم كل من الثقافات الأهلية والمسُتقبلة خلال البحث القاطع فى الثقافة السياسية للكونغو وإفريقيا(١٢) يهدى له سونى لابو تانسى ***الحياة ونصف العزلات السبع للورسا لوبيز*** Les Sept Solitudes De Lesa Lopez ١٩٨٥ ويعطى اسم مارشيال وهو اسم بيمبا المستعار المسرحى لإبطاله الثوريين فى حياة ونصف "وقوس الدماء" وإهداء لابوتانسى يشهد على المكان الخاص الذى يشغله بيمبا فى التراث الأدبى الكونغولى، التراث الذى يتغذى فيه الخيالى بالحقائق السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية واللغوية ومثلما يعبر بيمبا:

"إننى اتمسك كلية بهذا الشكل من الواقعية الذى لا يعتمد على الأساطير المألوفة أو على اللاوعى الجماعى لتحقيق التعتيم (نزعه إلى إعاقة التقدم) ولكنه ينطلق معاكسًا للحقيقة، للكلمات المعبرة أكثر ومعتقدات الناس لتحريكهم ودفعهم فى رؤية للعالم تحرر الإنسان من قيوده[٩٧] فى التمهيد لمسرحية بيمبا Un Fau Dormante Bemba (١٩٨٥) الماء النائم يحدد چى بى تانى - لو تارد اتجاهين رئيسيين فى الدراما الكونغولية والإفريقية: فهو يعظم ذكرى الأبطال القوميين فى الفترة الكولونيالية حيث يكرس نفسه لنقد العادات (٩-١٠) وفى نقدهم للعادات والتقاليد يظهر كتاب المسرح الكونغوليون تأرجحهم نحو تراثهم الإفريقى فمن ناحية، شكلت التقاليد العقل والشخصية والهوية الإفريقية وهى تعطى أساس وجوده الأخلاقى والمعنوى ومن هنا إشارة بيمبا "الفخر بالأسلاف" ومن الناحية الأخرى ينظر إلى التقاليد بمثابة "سجن" آليه للعبودية خاصة فى أيدى زعماء القرية والقادة الآخرون، المجردون من المبادىء الأخلاقية. وتدل استعارة السجن على العزلة الجسدية والذهنية عن المجتمع ويؤكد على القوانين الأخلاقية والروحية والثقافية والسلوكية التى يفرضها هؤلاء الذين يدعون بعض المعرفة بالتقاليد.

وفى "ماء الراكد" يصف أوليسا الصياد التقاليد كسجن معلنًا: العبد هو أنت، رجل القرية مقيد بالتقاليد، والعرف حتى عندما لا توافق هذه أو تلك الأوضاع الراهنة (١٧ - ٩٠) ويختم "Veritas ڤيريتاس" لقد شلكم العرف ووقعتم فى شباك التقاليد عندما يكون الزعيم اوليو Oluo الحكم الوحيد لهذا أو ذاك.

وكنتم ماء راكدًا. فاستيقظوا. وبالرغم من وقوعهم فى شراك تقاليدهم فإن هذه الشخصيات السلطوية مع ذلك تسخر الثقافة التقليدية من أجل فرض مفهومهم للتقاليد كمبادىء ثابتة لنتملكها ونشخصها ونستخدمها باسم الطموح الأنانى.

تكرر كلمات أوليسا Olessa كلمات لـ Griot ويؤكد أن "العالم مقسم إلى جزئين: هؤلاء الذين يملكون واولئك الذين ليس لديهم شىء. لديهم شىء ليس حق إخضاع أنفسهم للتقاليد.. هل رأيت من قبل كلبًا بدون براغيث؟ هكذا يسأل سؤالا بلاغيًا. ويختتم خطبته. "إنه فى هذا فى علاقته بالتقاليد، مثل كلب يعيش مع براغيثه. كلب يحاول هز البراغيث سيكون مثيرًا للضحك تمامًا كالرجل الذى يحاول تحرير نفسه من التقاليد" (١٠، ١٧ - ٨٧، ٨٨) عندما سُئل عن مواضع التملك يرد بيرونو: امتلاك ماذا؟ "حسنا، النفس الآخرين والعالم!! (الفصل الأول، الثالث، ١٠٤) إضافة لهذه الفكرة النرجسية عن التملك ووجهة النظر المادية المفهوم ضمنًا فى تملكه للآخرين وللعالم لابد أن نقرأ فى رد بيرونو أو ادعاء سلطة ما فوق المعرفة التقليدية وإنتاج المعانى مثلما يذكر اوليو "ليس هذا العدل الذى يضع التقاليد، إنها التقاليد التى تصنع العدل.."

بتوازى العلاقة بين العدل والتقاليد بابنه تخضع باحترام لوالدتها، ويخضع الزعيم العدل لتفسير التقاليد بطريقة طيعة ولمصلحة الذات. فضلاً عن ذلك بوصف العدل، أحد أعمدة المجتمع المرشدة، كامرأه ذات قرابة فى مجتمع حيث التقاليد اسكتت وهمشت النساء ويظهر اوليو كيف أفرغ مجتمع العدل من كل معانيه فى المشاركة حيث يشغلهم كل من صاحب بركة السمك حيث يعمل والزعيم الذى يقرض النقود بفوائد باهظة ويؤكد اوليسا الذى يحاور الزعيم

"العدل هو من لا يكافىء الناس على عملهم" (الفصل الثانى ٢٠) من الواضح أن الزعيم كوصى تقليدى والصلة الروحية بين مجتمعه وعالم الاسلاف حاول فرض مفهومه عن العداله على شعبه كانه المفهوم المشروط أو المحدد بالتقاليد. ومع ذلك، فأوليسا يعارض الزعيم بتأكيد "العدل أو على الأقل ما نسميه هكذا هو فعل هؤلاء الذين يمتلكون بالخطأ أمام هؤلاء الذين يبحثون عن الامتلاك (لفصل الأول، المشهد الثالث) وهو يتصرف كمحب للتعديل ثقافيًا بإظهار كيف أن الزعيم اوليو خفض قيمة العدل ونادى باعادة تأكيد المعنى الجماعى الأصلى للعدل.

ومثل كتاب مسرحيين آخريين ناقشناهم هنا، تصور بيمبا ميل الثقافة لتوالد الديكتاتوريون الوحوش الذين يغتصبون القوة وينحرف بالتاريخ الجماعى ليخدم مصالحهم هم. ويظهر بيمبا كيف تخلق علاقة القوى غير المتساوية هذه جيوب المقاومة التى يظهر منها الأبطال الشعبيون. ومع ذلك فمفهوم البطولة عند بيمبا يتأسس على الجماعة ويجسد البطل المجتمع كله وتصبح أنا I الفردية "نحن" الجماعية المتمردة.

وفى نهاية مسرحية بيمبا L' Homme qui Tua Le Co Crocodile الرجل الذى قتل التمساح ١٩٧٢، يظهر هنرى بالو Henry Balou، المدرس الذى يصارع الطغيان الاقتصادى لرجل أعمال غنى نفوذ، نجاندو "كبطل مجازى" يجسد الجماعية والحدث له وجهان مسرحيان. فى الخلفية، نجاندو يضع قوته المحلية والاقتصادية ضد اتهامات بالو Balou بالفساد. يقرض نجاندو الناس بنسب فائدة باهظة، ويغوى النساء المتزوجات وغير المتزوجات حتى القاصرات ويتحكم فى حرية الوصول إلى النهر، حبل السلامة للسكان وفى بيت نجاندو يشجب بالو

Balou هذا الاستغلال للناس وهو يصور نجاندو المرابى والمدينين الدائمين، يكشف بألو "الشروط المنحرفة للعلاقة. واستعارته الساخرة عن الطعام توضح وجود نجاندو المدمر الطفيلى حيث يمص ضحيته حتى تجف وبعد ذلك يزيل اللحم العالق بالعظام.

وهذا التحدى غير المسبوق لسلطته يحفز نجاندو لفعل منحرف مضاد فيرسل دچانجو Django، أحد تابعيه لإغواء زوجة بالو وهو معتقد خطأ أنها ستسقط فريسة لنفوذه. وهذا الفعل سيعزز من قدرته الكلية ويفسد بنية عائلة بالو. ولكن الزوجة تقاوم الإغواء ويهزم بالو الرجل المُغوى. بالتالى يرسل خطابًا مجهولاً كاتبه لزوجة بالو يتهم زوجها بالخيانة وبالرغم من أن هذا يسبب انفصالاً وقتيًا، فالعقل ينتصر على الانفعال ويجتمع شمل الزوجين. وتنتهى لعبة القوى عندما تكشف ابنة نجاندو بعض الوثائق التى تجرم والدها وتفصل تورطه فى تعاملات فاسدة وفضائح جنسية. وهذا الدليل القوى يزج بنچاندو [illegible] السجن.

وبينما يتطور خط القصة وراء الكواليس، يحكى "ic" [illegible] "an amuse[illegible] "مسلى شعبى أو المهرج وهو راو يعلم بكل شىء Narrator [illegible]ient an om[illegible]، يروى مشاهد الرواية لجمهور من مكان يشبه جلسة رواية الحكاي[illegible] فى المجتمعات التقليدية. وأسئلة الجمهور وردود الكورال معاً تؤدى القصة [illegible] فى النهاية يجرد الديكتاتور من السلطة ليس بمقاومة فرد واحد ذى مهارات قيادية ممتازة وإنما بالعمل المشترك لبالو والجمهور وزوجة بالو وابنه، وابنة نجاندو وخاصة المهرج بحسه الحاد للدعابة واستخدامه الفعال للأمثال والسخرية والإستعارات والألغاز والنكات.

وفى عملية تحدى نجاندو يصبح الناس مدركون عدم حصانة هؤلاء الذين يبدون أقوياء ويتعلمون مواجهة الظالمين بجرأة من الاستعماريين الجدد الذين نموداخل الوطن فى تلك الأيام وبالتالى ينتبهون للبنية الفاشية الكامنة ليس فقط فى العبودية ولكن أيضاً فى المادية ودورة التبعية لحسنات المعونة الأجنبية والأفكار المستوردة التى ساهمت بلا حد لركود إفريقيا وتخلفها.

ومثل لابو تانسى يعمل بيمبا بمفهوم البطل بدلاً من تقديم المقاومة البطولية ضد نظام مستبد. فهو يخلق موقفًا مواتيًا لظهور البطل ويدعو الجمهور للمشاركة فى تشكيل البطل. على سبيل المثال فى المسرحية ذات العنوان المستفز: العنكبوت الأسود والعفريت الأبيض tarentelle noire et diable blanc. يخلق بيمبا عالماً مانويًا Manichaen تتولد فيه الأحداث ليس فقط من العلاقات المتعارضة بين خضوع الأب الأعمى لإملاء التقاليد وابنه المتمرد ولكن أيضا من التوتر بين الثنوئيات المتفاعلة: أسود/أبيض، الطيبة /الشر، الرب/ الشيطان، النور/ الظلام، الروح/ الجسد، السيد/ العبد، الأعلى/ الأدنى، المستَغل، منتجو المعرفة، مستهلكو المعرفة. وتفيد الثنائيات فى التعليق على عالم فيه يجعل التعارض الثنائى الأشياء مانعة بالتبادل فالبطل لا يتجسد أو لا يصبح واقعة ولكن فى عملية حل وتفكيك الثنائيات يظهر مفهوم مقاوم. فمن محاولة التفاوض على هذه المواقف المتضاربة، يستحضر الحاجة ليذهب وراء دورة السيطرة المتبادلة، حيث يصبح الظالم مظلومًا ويعاد تصور الدراما الإنسانية.

تدور المسرحية فى مزرعة مطاط، العنكبوت الأسود والعفريت الأبيض لتتهم الاستغلال الاستعمارى للمواد الخام والطاقة الإفريقية خلال دمج الاقتصاد

الإفريقى الزراعى فى نظام رأسمالى مع أساسه النقدى. ويعترف الزعيم اوليو بالآثار المعقدة للاستقرار للنقود فى ماء راكد فيقول: تأتى النقود فتتقضى ما تم عمله وتفصل ما كان اتحد... (٢، ١٩) وكوسيط استعمارى، فإن إدخال النقود يخلق طبقة الذين لديهم (الأغنياء Hawes) - وهم المستعمرين والحاكم الثانوى المستبد Satrap - والمعدمون - العامة المظلومون وبينما يخلق كتاب مسرحيون آخرون هنا فضاء يظهر فيه الخطاب المعادى للاستثمارية ويهمش المستعمر، ففى مسرحية العنكبوت الأسود والعفريت الأبيض، يستخدم بيمبا الطريقة المباشرة لشجب أشرار الاستعمار.

وبإعادة تأويل مفهوم البطل، بشجب بعض عناصر التقاليد والآثار اللاغية للصفات الإنسانية Dehumanzing Effects للاستعمار، وخلق مسرح للديكتاتورين المصابين باضرابات عصبية لمسرحة هزلهم الماجن، يحاول كتاب المسرح الكونغوليين زيادة وعى جمهورهم للعوامل الداخلية والخارجية التى ساهمت فى المستنقع الاقتصادى والمأزق السياسى والافلاس الفكرى والسُبات فى إفريقيا. وبفعلهم هذا فهم يناشدون العمل الجماعى من جانب العامة المحرومين من حقوقهم Disenfranchised وتعديل الادعاءات الثقافية التى أدت إلى ظهور الديكتاتوريات. ومع ذلك لاحداث هذا، تبقى الحاجة ملحة لغلق القوس على الماضى كشرط للقفزه للأمام. ولهذا الغرض يبدو هناك نداء عام للبدء من الصفر.

بالرغم من موقفه التقدمى فالنداء لا يزال يمكن أن يؤدى دائمًا لمزيد من الحلقات المفرغة من التجديد. ولذلك فالمطلوب ليس مجرد نداء لبداية جديدة

وانما لطرق فعالة لإغلاق الدورة ومن نقطة الإغلاق تحدث نقلة تماسية يتطور من عندها عالم جديد علاوة على ذلك لأن من خلق ظروف تسمح بسلالة جديدة من البشر، أبطال ومفكرون ليخلقوا نظامًا جديدًا للعالم الإفريقى يفسر العوامل العديدة التى شكلت حتى الآن العقل الإفريقى أو افقدت البيئة الاستقرار.

وبالرغم من جذب الدراما لجمهور عريض فقد ظلت هذه المسرحيات للأسف وسيلة للترفيه والتعليم لقليل جدًا من الجماهير الإفريفية، لأنها مكتوبة بلغة أجنبية. والنتيجة أنها عُرضت، على الأغلب فى المراكز الثقافية الفرنسية والمدن الرئيسية فى المستعمرات الفرنسية السابقة حيث بالإضافة إلى وجود جمهور مثقف بالفرنسية والتاريخ الفرنسى وربما يقدر بعض الناس على رفاهية دفع النقود لمشاهدة مسرحيات. والمثير للسخرية أن معظم المسرحيات التى ناقشناها هنا كُتبت فى سياق مسابقة المسرح الإفريقى وهى مسابقة دراما سنوية ينظمها راديو فرنسا الدولى، أحد الأصوات التى تحث على الهيمنة الثقافية الفرنسية. وقد قدمت الإذاعات القومية فى البلاد الناطقة بالفرنسية مجموعة مختارة من هذه المسرحيات التى كتبها أفارقة حاصلون حديثًا على استقلالهم ومن بين جميع الكتاب المسرحيين الذين ناقشناهم فإن لابو تانسى يبدو أكثر نجاحًا فى الوصول إلى جمهور دولى أكبر وذلك يرجع جزئيًا لأسلوبه المبدع وانتقاده القاسى للمؤسسات والأنظمة والمسلمات الثقافية، و قلبه المبدع للغة الفرنسية. والأهم من هذا أن نجاحه يأتى من الحقيقة أنه مخرج مسرحى هو نفسه، فإن فرقته المسرحية. Le Rocado Zulu Theatre قدمت على المسرح فى كلا من إفريقيا وأوروبا حيث وجدت جمهورًا، يرغب أن يشك فى التاريخ والتحيزات، ويرتبط فى

علاقة تواطؤ مع المسرحيات وكتاب المسرح لقلقلة البنايات الثقافية. وبفعل هذا، فقد زادت مسرحيات لابو تانسى، مثل الآخرين الذين ناقشناهم وعى الجمهور للشعور بالحاجة لمراجعة عناصر كلها من التقاليد الأهلية والواردة.

Notes

1 Roger Chemain, 'Introduction', *Tarentelle noire et diable blanc* (Paris: Editions P.J. Oswald, 1976), p. 5.
2 Dominic Head, 'Gordimer's None to Accompany Me: Interregnum', *Research in African Literatures* (Vol. 26, No. 4, 1995), pp. 46–57. Head is here paraphrasing Foucault's ideas expressed in 'Of Other Spaces' (*Diacritics*, 16.3, 1986), pp. 22–7.
3 Günter Bielemeier, 'Interview avec Amadou Koné', *Bayreuth African Studies Series*. 8 (Bayreuth, 1986), p. 50.
4 By hegemonic, I mean any discourse by an individual or group that conditions behaviour, perceptions, and shapes, modes of thinking and other aspects of life in a given society. Hegemonic here also applies to cultural forms, indigenous or imposed, that predominate over others.
5 Caya Makhélè, 'Wylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé', *Notre Librairie* (92–3, mars–mai, 1988), p. 97.
6 Colin Granderson, 'The Chief in Contemporary Black African Theatre of French Expression', *The Theatre in Africa*, edited by Oyin Ogumba and Abiola Irele (Ibadan: Ibadan University Press, 1978), p. 85.
7 François Salien, *Panorama du théâtre africain d'expression française*, II (Bandundu, Zaire: CEEBA Publications, 1983), p. 92.
8 Janheinz Jahn, *Who's Who in African Literature* (Tübingen, 1972), p. 377.
9 Hans Zell, *A New Reader's Guide to African Literature* (New York: Africana Publishing Company, 1983), p. 503.
10 Zell, p. 285.
11 Salien, p. 95–6.
12 Makhélé, p. 97.
13 N'Gandou, the name given to the arrogant, exhibitionist, tyrannical business man is the Congolese word for 'caïman'; but 'l'amuseur public', gifted as he is, has used his creative abilities rather sarcastically to add a new dimension to the name thereby transforming it to that of a more ferocious creature 'crocodile'. He does this by combining the conjugated phonetic forms of the verb 'croquer', that is 'croc', bite or eat, with the name of one of the female victims of N'Gandou's sexual escapades called Odile. Juxtaposed the words give us the title of the play *L'Homme qui tua le crocodile*.

References to plays

Sylvain Bemba. *Tarentelle noire et diable blanc* (Paris: Editions P. J. Oswald, 1976).

—— *Une Eau dormante* (Paris: O.R.T.F., 1975).

—— *L'Homme qui tua le crocodile* (Yaoundé: CLE, 1972).

Noël-Ramatta Kodia. *Les Conjurés du 17 janvier 1961* (Brazzaville: Editions Héros dans l'Ombre, n.d.).

Sony Labou Tansi. *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* (Bruxelles: Editions Promotion Théâtre, Théâtre en Tête, 1989).

—— *Antoine m'a vendu son destin* (Paris: *Revue Equateur*, no. 1, octobre/novembre, 1986).

—— *La Parenthèse de sang*, suivi de *Je soussignè cardiaque* (Paris: Hatier Monde Noir en Poche, 1981).

—— *Conscience de tracteur* (Dakar/Yaoundé: NEA-CLE, 1979).

—— *La Vie et demie* (Paris: Le Seuil, 1979).

Letembet-Ambily, Antoine. *L'Europe inculpée: drame en quatre actes* (Yaoundé: CLE, 1977).

Maxime N'Debeka. *Le Président: drame satirique en trois actes* (Paris: P.J. Oswald, 1970).

U'Tamsi Tchikaya. *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku. Prince qu'on sort: comédie-farce-sinistre en trois plans* (Paris: Présence africaine, 1979).

—— *Zulu*, suivi de *Vwène le fondateur* (Paris: Nubia, 1977).

الفصل الخامس عشر

النقاء والتلوث فى عروض

فريتاون لارتداء الأقنعة

چون ننلى John Nunley

مصادمات كبيرة مع مرتدى الأقنعة .

والقبض على مارى الدموية .

- بينما كان يجرى الاحتفال بعيد الاضحى أمس، لم تخل فريتاون من أحداثها الدرامية.

- كان اختبار للقوة وقوة الإرادة بين الشركة ومرتدى الأقنعة الذين خرجوا لتحدى الحظر على عروض الشارع.

- وبينما استمر التحدى انقض البوليس وقبضوا على العشرات وقام رجال شرطة مدججين بالأسلحة بدوريات فى الشوارع طوال اليوم.

- وأخذوا قناع شيطان مارى الدموية "Bloody Mary" الشهير فى شارع فيرجسون بينما كانت الفرقة تؤدى فيه.

- عندما قبض على الشيطان، هرب اتباعه.

- وعبر طريق Kroo Town Road , Mountain Campbell street , Siaka Stevens , Stret. كان الراقصون فى الشوارع مبكرين مساء الاثنين ليلة الأجازة.

- تدفق كثير من الكحول بينما تقدم الليل وفى الصباح كانت الشوارع بحر من الزجاجات المكسورة.

- وضعت الشرطة فى حالة تأهب وبدأت حرب الإرادات

- وعند منتصف يوم أمس استخدمت القنابل المسيلة للدموع فى عدة مواقع.

تمتد مواجهة - قوة فرقة اودلى لمرتدى الأقنعة ٢٣ نوفمبر ١٩٧٧ We Yonne فى سيراليون ضد مجتمع آخر، الحكومة أو البوليس - من العالم الجمالى/ الروحى إلى الواقع اليومى حيث العنف كثيرًا ما يصاحب بالعروض الناجحة. ففرق أودلى مثل , Firestone, Juju , Civilian Rule Bloody Mary Rainbow Wata نمت فى بيئة حضرية قاسية فى فريتاون تطالب باستخدام الشوارع للعروض التى ترتدى فيها الأقنعة. ويعتمد نجاح هذه العروض على كل من مكانهم فى الشوارع والمجازفة بالخطر. وعلى عكس هذا. فعرض الأقنعة غير الناجح الذى ادته فرقة Firestone فى ١٩٧٧ حصره ترخيص الحكومة فى منطقة محددة. وكان من الظاهر أن ما يحدث عادة خارج هذه المنطقة - يعنى الشوارع مفقود فى هذا المثل. فالمكان والمخاطرة ضروريان لعرض ناجح بالإضافة إلى الأسباب المحتملة للعنف[1].

نشأت Ode - Lay فى جمعيات يوروبا Yoruba للتنكر التى دخلت فى سيراليون من ١٨٠٧ حتى منتصف القرن حين لعبت الثقافة اليوروبا -

موسيقاها، عروض ارتداء الأقنعة، الدين والطب - دورًا رئيسيًا فى جدل سياسى استمر فترة طويلة والذى يظهر نفسه حاليًا فى العلاقة بين. فرق الأودلى - Ode Lay وحكومة سييراليون (Peter son ١٩٦٩: ٤٤ -٤٧) وكثيرًا ما تعتمد الحكومة على الرعاية السياسية للفرق التى تستخدم الأقنعة، ومع ذلك فهى تخشى الحدة الجمالية التى تتولد من المواكب.

وأقنعة الصيد هى النموذج الأصلى Prototype الأودلى Ode - Lay وهى تتكون من Eri (غطاء الرأس ذو القرون، وAsho آشو (ثوب خارجى فضفاض وبنطلون منتفخ) وأهم جزء فى الزى هو الهامبا ***Hampa*** (ثوب مثل الصديرى يرتدى فوق الثوب الخارجى) ويمكن أن تُغطى الهامبا بمواد متنوعة متضمنًا ملاعق خشبية وعظام ظهر السلحفاة ويقطينات صغيرة مرصعة بشوكة من اشواك القنفد لتحمى مرتدي الأقنعة من الساحرات وتوضع قنافد مجففة ومنزوعة الأحشاء ومحشوة بأوراق تحتوى على خواص طبيه على ظهر الهامبا للاحتفاظ بشكلها، وتربط مرايا بالثوب بحيث يستطيع التابمون رؤية انعكاس الساحرات - وأيضًا يُربط قرون الظبى مغموسة فى السم، وامشاط خشبية وجماجم قرود وكلاب، والغلاف الكرتون الفارغ لخرطوشه بندقية وجوالات من قماش أحمر مصفوفة بالودع وممتلئة بالدواء.

يبجل زى الصيد أوجان Ogun معبود الصيادين الذين ادخله إلى المستعمرة العبيد المعادون إلى اوطانهم وعددهم ستون ألفا فى جملتهم ومعظمهم يوروبا. وباحباط تبشيرى Evangelical ورعب، يصف المبشرون ظهور اوجان فى زى

الصيد وشكلت الأشياء المرتبطة بالصيد التقليدية أعرافًا وعادات قوية ساعدت على ترسيخ طبقة Yaruba Creale كنخبة ثقافية للمستعمرة البريطانية عندئذ.

وقبل فترة الحرب العالمية الثانية. تقدم أبناء البلد لطلب عضوية فى جمعيات صيد يوروبا وكان يرفض طلبهم. ولهذا السبب، فى منتصف الأربعينيات شكل ما يطلق عليهم اسم مرتدى الأقنعة Alikali فرقة خاصة بهم ومبنيه على تقاليد جمعيات الصيد Hunting Societies وفى حوالى ١٩٥٠ صور مايكل بانتون Michael Banton فرقة Alikali فى الطرف الغربى لفريتاون. كان المؤدى يحيط به مشاركون فى زى Paramititary محاربين كان بعضهم يحمل رايه وكان تشكيل الفرقة ووضعها القتالى يشبه بشدة عروض التنكر فى جمعية Ode - Lay الحالية وقد ضربت مسابقة اثنين الفصح ١٩٧٨ فى Juju Wata فى هيستنجز مثل لعرض أودلى ناجح. وكان هدفهم تحقيق سمعه قوية لمواكب الشيطان فى الجانب الشرقى من فريتاون. وحيث إن معظم أعضائهم كانوا فرق وحدة الأمن الدخل Internal Security Unit I Su كان بعضهم مدربون فى كوبا، كان من المهم أن يقدموا عرضًا بارتداء الأقنعة ناجحًا. وكان يقصد بجماليات التنكر للزى تقديم التحية للسمعة القوية لـ ISU وكان يدُعى ممثلين للاو دلى Ode - Lay من المدن المجاورة.

وفى وقت ما فى الليلة السابقة يبسط قربان من الأرز غير المطهى فى سلطانية من الماء وزجاجة رم (شراب مسكر) رقم قياسى ٤٥ دوران فى الدقيقة فى الكم الورقى (يرمز للجمال المحطم للرقم القياسى للشيطان) أمام الزى المجمع. ومع المزيد من قرابين الصباح المبكر، يشرب الأعضاء من كوب تقدمه مسئولة الجمعية التى تسمى الملكة الأم.

فى الساعة الثامنة والنصف ينشد قناع دغل كان قد استخدم العام السابق الترانيم فى أنحاء المدينة ليعلن موكب شيطان الچوچو واتا (الاسم الذى يطلقه الـKrio لمرتدى الأقنعة) ويزين ثوب شيطان الدغل بأشواك القنفد ورافية (ليف نخل الرافية) الصياد، ويعرض بعض الأشياء الغربية مثل زى الصياد. ولكن غطاء الرقص كان أكثر تعقيدًا وتحرك الموكب من بيت إلى آخر حتى الظهيرة بمصاحبة أصوات طقطقة للعصى الايقاعية مشابهة لتلك التى تستخدم فى جمعيات الصيد.

وفى الساعة الواحدة مساء كان معظم أعضاء Juju Wata وصديقاتهم قد تجمعوا حول بيت الاجبا Agba (زعيم الجماعة). كانت النساء ترتدى زيًا واحدًا (يونيفورم) من قماش مطبوع بنى وشعرهن كان مزين بودع أو صدف لتكملة القناع التنكرى. وكان حامل علم يستعرض أعلى وأسفل الطرق ومعه منادى المدينة يرن جرس التجميع ليعلن عن قدوم الموكب. وكان الرجال يرتدون الچينز وقميصًا تائيًا مطبوعًا يحمل اسم الفرقة مع مجموعة منوعة من التصميمات والشعارات وكان الهواء مشحونًا بالإثارة وعند سياج الضريح Shrine Encosure قدم عدد من الأعضاء يرتدون الاشيبى (زى الجماعة) وأحذية تنس ومع الملكة الأم فى بنطلون ساتان وبلوزة وهم يحتسون عدة مرات من الرم (شراب مسكر) فى غطاء الزجاجة وكان أعضاء آخرون يحملون تسجيلات فوتوغرافيه إجلالا للحدث وكسر العديد منهم إسطوانات فوتوغرافية تتلى من عمود العلم. فى تلك الأثناء كان رعاة الفرقة يذرعون المكان جيئة وذهابًا فى انتظار أن يبدءوا.

ازدادت التوقعات والتوتر عندما انتشر الخبر بأن فرقة بانتوس مايلو للچاز لن تؤدى قبل أن تستلم النقود مقدمًا. وهذه طريقة كثيرًا ما تتبعها الفرق لتضمن الدفع. وبعد الوصول إلى تسوية ليشير زعيم الچوچو واتا لفرقة الچاز أن الشيطان مستعد للرقص. وبينما تعرف الفرقة النغمات الأولى يشق مرتدى القناع طريقة فى جلبة صاخبة عبر سياج الحصيرة ويرقص لنضع دقائق قبل أن يقودونه بحذر أسفل تل وعبر طريق صخرى لطبقة حجارة قديمة كانت أساس للسكة الحديدية وفى الجانب الآخر من طبقة الحجارة كانت النساء وحملة العلم وفرقة بانتوس مايلو للچاز وينتقل أعضاء الجمعية نحو الشيطان. وتزداد حدة الموسيقى والغناء عندما يتجمع حشد الناس ومجموعة مرتدى الأقنعة.

وبمجرد أن يتلاقى الفريقان يتحول الموكب نحو بيت الراعى المالى للجمعية حيث يرقص الشيطان لعدة دقائق وبعد ذلك تغادر الفرقة إلى بيوت أعضاء الجمعية وسكان المدينة المهمين الآخرين وفى الساعة الثانية مساء تشق طريقها لزعيم القرية الذى ساهم فى الجمعية وألقى خطابًا يمدح جمال وقيود الموكب. وبعد ذلك عاد الموكب لبيت أجبا لتغيير الراقصين وانتعاش الموسيقيين وبعد ساعة كانت فرقة Juju Wata مستعدة للأداء حتى وقت متأخر من الليل. وفى الساعة العاشرة مساءً تكون فرقة الچاز وأعضاء الجمعية قد أصابهم الإنهاك فيعودون إلى مقر Abga لتناول الأرز والصلصة واللحم والمشروبات وأخذت الفرقة تعزف حتى الساعات الأولى من الصباح بينما عزف عديد من أعضاء الجمعية على الأورج Mouth Organ المثلث (آله موسيقية من الآت النفخ) والمبيرا Mbira (مايسمى ببيانو الإبهام الإفريقى) حفلة لموسيقى الجاز اسمتها الفرقة بـ"Back Off" "التراجع".

لبى عرض Juju Wata توقعات أعضائها وجميع من فى Hastings بالفعل. وطلب زعيم القرية أن يعتبروه الراعى الكبير لعرض الجمعية القادم. ولأن الاحتفال يحطم رقمًا قياسيًا يحطم الاجبا عدة اسطوانات فى مراحل مختلفة عبر طريق الموكب.

وعلى العكس فإن عرض جمعية Firestone عام ١٩٧٧ كان فاشلاً ففى ذلك الوقت إدعت جمعية Ode - Lay أن لها ٩٠ عضوا وثلاثة آلاف مؤيد يتجمعون سنويًا فى عيد الأضحى فى نهاية شهر رمضان من أجل جذب المسلمين ويصون رئيس الفرقة Ashigba اشيجبيا مزار اوجان Ogun، معبود الحرب لدى يوروبا Yoruba. وقد اعطت قوة وخطورة Ogun، مثلما يتصور اليوروبا بدون جهد لقسوة حضارية واهتمام بالقتالية التى عبر عنها فى عروض أود لى بارتداء الأقنعة.

وعندما رفضت الحكومة طلبات الأو دلى بالترخيص الشعبى للعيد الأضحى فى نوفمبر اختارت Firestone الأسبوع الأول من ديسمبر فى ذلك العام لتقديم شياطينهم بعيدًا عن الشارع. وكان زى الـ Fiestone الرئيس مكونًا من نفس الأجزاء الثلاثة مثل زى الصيد الذى وصف من قبل بالرغم من أن غطاء الرأس كان مختلفًا بشكل ملحوظ ومع ذلك فبرغم خبرة الفنان الذى صبغه والصفة الجمالية وإتمام عمله فإن مرتدى قناع الأود لى لابد من وضعهم فى مجازفه لينجحوا. لابد أن يكون العرض خطرًا.

وبسبب تقييده بمكان محدد وخاص، فشل العرض فى الوصول إلى القوة الممكنه وأدت خيبه الأمل فى الليلة الأولى إلى إلغاء العروض الباقية. وتساعد نظرية روچر إبراهام عن التمثيل فى شرح ماذا حدث خطأ (١٩٧٧ - ٨٠) فهو يعّرف التمثيل Enactment على أنه أى حدث ثقافى يجمع الناس معًا لاستخدام علامات متعددة الأصوات والتكافؤ Multivocal And Polivalent لمضاعفة التجربة الطقوسية. وتتضمن مثل هذه Enactments العروض. الألعاب، الطقوس والاحتفالات وهذه العناصر الأربعة تتداخل وعلى سبيل المثال الاقتراع بقذف القطعة النقدية Coin Toss وطقوس النشيد القومى فى *لعبة* كرة القدم. وفى الأود لى Ode - Lay يمكن أن يقطع عرض التنكر لعبه الكاكا Kaka قناع الشيطان الذى يسخر من العرض الرئيسى. ويتضح التشابك Overtap أيضًا فى الاحتفالات التى تعقب التقنع عندما يلعب الأعضاء كونج فو.

يلاحظ Abrahms إبرامز أن هذه العناصر الأربعة ذات أسلوب عال، كل منها مميز أو مشكل ليبرز شكل وحركة المشاركين (١٩٧٧ : ٩٨) مع الإطارات المناسبة وإعدادها بطريقة أكثر فاعلية، ولدى المنظمين آليه لبناء عروض ارتداء الأقنعة من أجل تقوية التجربة الفردية وبتحديد هياكل تمثيل الاود لى واعطاء أهمية عاطفية لكل منها، يمكن مقارنة العروض الناجحة بعرض Firestone الاو دلى الناجحة أعددت قائمة بالهياكل المتتابعة الأولية.

١- *يتقابل موظفو الجمعية ويختارون أيام ارتداء الأقنعة.*

وفى الفرقة الأكبر، تقام الاحتفالات فى أوقات ثابتة من العام مثل ليلة رأس السنة، الاجازات الإسلامية والمسيحية والاحتفالات السياسية مثل يوم

الاستقلال. فى الظروف الخاصة "ستسحب" إحدى الفرق شياطينها للانتخابات والمظاهرات السياسية. وتقام العروض أيضًا لتحدى الفرق الآخرى المرتدية الأقنعة.

٢- يطلب ترخيص من البوليس.

هذه واحدة من أصعب المهام التى يواجه فرق الأود لى ويحدد موظفوها أى الاتصالات السياسية التى يستخدمونها للحصول على التراخيص. وأحيانًا يزور سياسيًا فرقة من الفرق ويعطى تقريرًا للتقدم. وسيدعو البوليس قادة الفرقة إلى مقر الشرطة لمناقشة التصاريح عمومًا. ونادرًا ما يحاول أعضاء الفرقة كسب التأييد مع قادة الساسة فى هذا الأمر

٣- يتقابل الأعضاء لجمع الأموال.

وهذا الحدث يسبب عدم الثقة بين الأعضاء. وتكون الأسئلة عن كم يجمعون وماذا ينبغى على كل عضو أن يدفع وكيف ينفق قادة الجماعة النقود وهى مصدر توتر. وأحيانًا تؤدى التحديات والاتهامات إلى مواجهات جسدية.

٤- تتم مناقشة واختيار أشكال الملابس فى اجتماع خاص.

تبين التفاصيل التى عرضها على چى تى كوكر J CooKer من جمعية بادل عن فرقة Ode lay النقاش القوى على نوع غطاء الرأس، والقماش والمواد

المستخدمة الأخرى. والمرة الأولى التى خرجت فيها مارى الدموية إلى الشوارع، قررت الفرقة بسبب أنهم فى مهمة انتقامية ينبغى أن يكون الأسلوب ضاريًا ومشابهًا لمرتدو الأقنعة من فرقة الصيادين وفى مناسبات أخرى عندما لا يكون العنف هو التعبير المستهدف ترتدى الملابس التنكرية الغريبة.

٧- يزور الموظفون الفنان وهو يقوم بتأدية وظيفته.

٦- تجمع المستلزمات المصنوعة قبل حوالى أسبوع من العرض للجمهور.

عادة يحدث هذا متأخرًا فى الليل تحت ستار الظلام ويصل الوفد فى سيارة ويأخذ الملابس إلى مكان آمن.

٧- يتم اختيار فرقة جاز مايلو فى أحد الاجتماعات.

ويشتق اسم مايلو (Milo) من مايلو چن (شراب مسكر) وهو مشروب مقطر محليًا به مادة الكحولية عالية لدرجة أن تجعله حارًا مثل مبدع استعراض مايلو د. اوليو من فريتاون الذى انشأ الفرقة الأولى فى الستينيات من القرن العشرين وتشمل مجموعة مغنيين وموسيقين مايلو Mailo ensembles من الطبلة العظمى Bass Box Drum، وسانجباى Sangbai (طبول ذات راس واحدة) وكيلنج (قرص خشبى مشقوق) و Agoo Goo (قرص خشبى مزدوج خشبية) وتلك المجموعة قادرة على انجاح أو إفشال عرض ارتداء الأقنعة - فاذا كانت الموسيقى تفتقد الإيقاع الملائم ودرجة السرعة فسوف يؤدى الراقص آداءًا ضعيفًا. والإيقاع المتقطع العالى المفاجىء يجعل السرعة الملائمة للرقص.

فموسيقى مايلو تجبر الراقصين على التحرك بعجلة شديدة عبر الشوارع مما يسبب المجازفة والخطر لأى أحد يجابه مرتدى قناع وفى رقصات مثل من عمود لعمود يكاد مرتدى القناع أن يهشم أعمدة التليفونات واحدًا، أما رقصة "بنجا بنجا" فيجابه الراقص العربات المتحركة مباشرة وفى جنرانز Gutler Anse يرقص مرتدى القناع عبر خنادق المزريات العميقة الموازية للشوارع الجميع مستعدون لعمل شيء ولا شيء آمن والمفاجئة تنطوى على خطر.

٨- تُعد نشرة إعلانية تعلن برنامج الفرقة وتمتدح المنظمين الليلة السابقة للعرض وبعد ذلك توزع بالبريد. ويساعد أسلوبها النثرى الخليط من الكريو Krio والإنجليزية على إثارة توقعات المشاركين.

٩- تقدم قرابين للموتى فى المقبرة المحلية فى صباح يوم العرض. قرابين من جوز الكولا والرم (شراب مسكر) الأرز الغير مطهى تقدم للملابس التى توضع على هاون يقرنه أعضاء فرقة Ode - lay وفى زيارة لمارى الدموية للمقبرة قام چون شافت John Shoft أحد أعضاء الفرقة واثنان من Jeweni (العرافون) بإيقاظ روحين. الأول طبقًا لشافت، شريرة وأظهرتها رياح قوتها. والآخر مسلمًا متدثرًا فى قماش أبيض وإبهاميه وإصبعى قدميه الكبيرين مربوطين فى خشوع وطُلب من الروحين منع تلك الخلافات المضحكة والنزاعات التى تحدث قبل أن يظهر مرتدى القناع لضمان أن يكون العرض هادئًا.

١٠- وفى صباح الاحتفال هناك مسيرة فى موكب وهم ينشدون الترانيم بملابس تنكرية أو شيطان الدغل.

وبعد تقديم قربان جوز الكولا والرم، يتقدم هذا الشيطان والعديد من أعضاء الفرقة عبر المدينة يجمعون النقود لشراء الطعام والشراب للمتنكر الرئيسى. وينشر الأطفال الخبر فى المناطق المجاورة.

١١- تعد النساء الطعام ليس كل المجتمعات تسمح للنساء للمشاركة فى الاحتفالات، ولكن فى تلك الفرق مثل چوجو واطا يُعد الزوجات وصديقات قادة الجمعية حساء الفول السودانى، والصلصات والأرز ويخنة السمك لختام الترفية فى نهاية اليوم.

١٢- يرتدى الأعضاء الملابس بالطريقة المحددة من قبل فى اجتماعات الجمعية.

وفى بعض الفرق يختار الرجال قمصان تائية مطبوع عليها بالاستنسل والچينز وأحذية خفيفة من القماش بينما فى فرق أخرى يختارون ملابس أكثر تعقيدًا مثل ملابس الجيش البنى المتماثلة (uniform) والبيريهات الحمراء يبرزها شارات من الشرائط الحمراء على الاكتاف والاكمام. وتشترى النساء المدعوات قماش لعمل أثواب طويلة وعلى مقاس الحجم وعباءات.

٣- تناول المشروعات الكحولية والمارچوانا منذ الصباح المبكر

وربما يتنوع الشراب بين الأعضاء إلى حد ما من شرب النخب الرسمى بمشروب معين إلى توزيع الشراب الكحولى بمقادير صغيرة فى غطاء الزجاجة. وتتضمن المشروبات المارتان والشمبانيا والچن (شراب مسكر) المعبأ فى زجاجات

فى مصانع سيراليون. مايك وأنواع مختلفة من البيرة والمشروبات الغازية وتلف الماريجوانا بكميات كبيرة فى ورق لف من ست بوصات أحيانًا معالج بالرم المشروب المفضل لدى Hunters فريق الصيادين.

١٤- توضع المواد ذات القوى السحرية على الملابس.

داخل حدود السياج المحيطة بالحصيرة ينثر العراف والاجبا (رئيس الجماعة) والضيوف المدعوين السويه Soweh (مواد ذات قوى سحرية) على الملابس فى تلك الأثناء يتأكد الحاضرون من الملابس لتحديد ما اذا كانت كل الأجزاء موجودة وفى مكانها.

١٥- استقبال فرق چاز مايلو عادة يتضمن مناقشة ساخنة حول المبلغ المدفوع وطريقة صرفه.

فى احتفال لفرقة Firestone الساحلية إنتظرت فرقة چاز مايلو بالقرب من حانة فى الهواء الطلق من أجل اجرهم النقدى قبل الموافقة علي الآداء وظلت الرسائل تتبادل ذهابًا وجيئة بين الاجبا وقائد الفرقة مما أثار التوتر بين الأعضاء وكل الأزمة اقتربت الفرقة من وحثت الشيطان على الرقص وفى النهاية على بعد بضعه ياردات لم يستطع مرتدى القناع مقاومة الموسيقى المايلو واندفع خارج سياج الحصيرة واكتملت القوتان السمعية والبصرية.

١٦- الأعضاء والمرتدون الأقنعة يُنثر عليهم المواد ذات القوى السحرية Soweh من هذا الوقت وطوال العرض. ولا ستقبال هذا يتحرك الأعضاء لتشكيل حلقة داخلية حيث يحمى أعضاء الجمعية الأقوياء الشيطان.

١٧- يغير الراقص المرتدى القناع الملبس ثلاثة أو أربعة مرات وتلك لحظات خطرة للغاية لأن كل من الراقص والملابس يجردون من أغطيتهم وهكذا يعرضون للأفعال الحقودة من العرافين والفرق المتنافسة ويتم اختيار الراقصين المرتدين الأقنعة المعروفون بـ "Onifakun" اونيفاكون فى اجتماعات الفرق. وبعد تقوية المواد التى تجلب السحر بالقرابين ينُظر إلى المؤديين عن كثب لملاحظة إذا كان رقصهم صحيحًا وما إذا كان أى جزء من اجسامهم أصبح معرضًا بسبب مجهودهم الرياضى.

١٨ - تقابل الجمعية تواجه الفرق المتنافسة والبوليس.

تغطى الصحافة بوصف ملون وصحيحًا النزاع مقالة فى عدد We Yone ويى يون ليوم الأحد بعنوان القبض على مارى الدموية (١١ ديسمبر ١٩٧٨: ١) يصف لقاء الفرقة مع Fiestone:

كما تورط أيضًا فى حادث إطلاق النار آورام موزيس Oram Moses من ١٥ ويلينجتون رود وكيسى ميس ميس الذى عولج ثم خرج من مستشفى كونون. وكان الحادث الذى أدى إلى القبض على مارى الدموية هو شجار فى كرو تاون رود مع فرقة تنكرية منافسة معروفة بإسم "Firestone" ومن قبل ذلك كانت الفرقتان اشتبكتا فى معركة شارع سياكاستيفن. وفى ذلك القتال أصبح الموقف متهورًا لدرجة أنه قيل أن مؤدين مارى الدموية استقلوا سيارة إجرة Taxi وطاردوا مؤديوا الفرقة المنافسة عندما قرروا المغادرة فى سيارات اجرة فى محاولة لتفادى المشاكل.

١٩- مرتدى القناع ينسحب عند مقر الجمعية: يمر الراقصون والمؤيدون من خلال عتبة صغيرة فى المزار حيث يشاهد بعض الأعضاء الراقص وهو يخلع ملابس العرض.

٢٠- *يتناول الأعضاء الطعام ويحكون أحداث اليوم.*

وخلال هذا الوقت يقدم مايلو أو الموسيقى المسجلة الترفية للأعضاء ويلعب من حولهم الصبية ويمارسون الفنون العسكرية مثل الكونج فو كما يكون هناك الغزل أيضًا.

٢٢- *تقرأ التغطية الصحفية.*

طوال الأسبوع يجمع الأعضاء الذين يعيشون فى أو قريبًا من مقر الجمعية مقالات الجرائد عن انفسهم. يجلس أعضاء فرقة مارس الدموية حول چونى شافت الذى يقرأ لهم عيوبة درامية وأحيانًا يصفح الجريدة بأصابعة ليؤكد فقرة مثيرة خاصة مع الشرطة أو جمعية أخرى. وتؤكد التقارير الصحفية الشخصية العدوانية لجمعيات اودلى Ode - Lay بينما تشجع الجماليات الضارية لاعضائها من مرتدى الأقنعة.

٢٣- *استرداد الملابس المصادرة والأعضاء المقبوض عليهم*

يقوم قادة الجمعية بزيارات متكررة لاقسام الشرطة المحلية لطلب عودة شياطينهم يسألون كيف يقبض البوليس على روح أو اذا كان لهم الحق التدخل فى شىء مقدس وكثيرًا ما يطلب الأعضاء النصيحة والتعاون من الساسة.

بالمقارنة بهذا السيناريو المثالى، فإن احتفالات فايرستون عام ١٩٧٧ افتقدت عدة قواعد من بينها ١٦ - ١٨ و ٢٠- ٢٢ وتمامًا مثل نغمات ناقصة فى أغنية أو ثغرات غير متوقعة فى لحن يترك المستمعين يتساءلون عن صحته كأغنية، والقواعد الناقصة من عرض فايرستون Firestone تركت المشاركين غير مقتنعين بآدائها كآداء Its Enactment As Enactment هناك صفات جوهرية فى كل قاعدة ناقصة والتى تعلل الفشل المؤثر فى عرض فايرستون. وهذه العناصر المتأصلة مشروحة عند الإشارة لعمل مارى دوجلاس Mary Douglas عن النقاء والخطر والتلوث الاجتماعى (١٩٦٦) وجريجورى بيتسون Cregory Bateson عن اللعب والخيال (١٩٧٢).

ويقدم دوجلاس افتراض أساسى: "تؤثر الطقوس فى الجماعة السياسية خلال وسيط رمزى هو الجسد" (١٩٦٦: ١٢٨) فى حالة سيراليون، فالأفكار الرمزية الضرورية لطقوس الجسد موجودة اساسًا فى القواعد الناقصة ولذلك فهذه الأفكار ليست ظاهرة فى عرض فايرستون المستخدم للأقنعة أو جماعته السياسية Body Politic والعكس بالعكس.

يعين دوجلاس Douglas أربعة أنواع من التلوث الاجتماعى يُلهم الطقوس الجسدية:(١)التلوث الذى يدفع الحدود الخارجية(٢) التلوث الذى يتجاوز الخطط الداخلية للنظام (٣) الحظر فى هامش الخطوط و (٤) الحظر من التناقص الداخلى يعنى المسلمات الاساسية التى ينكرها الآخرون (١٩٦٦: ١٢٢).

يعبر أعضاء الاودلىOde Lay وكذلك جمعية الصيد Hunting Societly عن الخوف والقلق خاصة بشأن النوعين الأولين للتلوث. وهذا القلق المشترك يعبر عنه فى الطقوس الجسدية الفردية تُسقط على مرتدى القناع وتنتقل إلى الجماعة السياسية ويخشى أعضاء الفرقة الصيادون واودلى الفانجاى ***Fangay*** (دواء أو مادة لها قدرة سحرية ضارة تسبب طفح جلدى وجرب ومشاكل جلدية أخرى) على ما يسميه دوجلاس الحدود الخارجية. ويعالج تلوث الجلد بـ Soweh المصطلح المشتق من المندى Mende للدواء.

والملوث الرئيسى الآخر الذى كان يخشاه الأعضاء هو المادة ذات القدرة السحرية التى تتخلل المعدة أو وفقًا لكلمات دوجلاس الحدود الداخلية وهناك الكثير من الحكايات والممارسات المتعلقة بالمعدة والمواد ذات المفعول السحرى ومنذ اليوم الذى ينضم فيه عضو جديد إلى جمعية لابد أن يأخذ Oogun أوجان (المواد ذات القدرة السحرية) التى يأخذها من معه فى المجموعة ويقسم على الاحتفاظ بسرها. وإذا افشى السر فأن معدته ستنتفخ وتقتله بعد سبعة أيام من دخوله فى الجماعة ويرتبط بهذا القلق عن المعدة فقرات فى الجرائد و القيل والقال فى المنطقة تشير لتسمم المعدة القاتل الذى تسببه الساحرات وصف ذات مرة واحدة من أقوى العرافين المنحدرين من يوروبا Yoruba فى سيراليون كان يحمل العبيد المعاديون إلى اوطانهم الدواء أو المواد ذات القدرة السحرية فى أمعائهم على السفن (Brorwn ١٩٧٨) ويعتقد أعضاء هنترز Hunters و Ode lay أن المعدة غير حصينه: بالرغم من أنها تضم نقاء دواء الجماعة، إلا أنها

يمكن أن تتنفخ وتقتل فى النهاية حاملة إذا أراد أن يلوث ذلك الدواء بإفشاء سر المجتمعات الحضرية فى فريتاون تلائم نقاء وتلوث الجلد والمعدة.

يضع رجل السوية Soweh الدواء على جلد الأعضاء للحماية ضد تلوث الفانجاى. وبالمثل كأنه يستخدم مقشة لتنظيف الوسيط الملوث كما تحمى أيضًا القبعات والأحذية والبنطلونات الطويلة جلد المشاركين ولحماية المعدة، يأكل الأعضاء ويشربون القرابين قبل العرض.

وتلك الطقوس الجسدية، إذا أديت مع الهيكل أو الإطار الصحيح تنعكس على المؤدى خاصة خلال أجزاء الملابس: الأشو والأيرى والهامبا. فالأشو يغطى الجسم كله فيما عدا الرأس الذى يحميه الأيرى ذو القرون وقطبقة إضافية، يحمى الأشو الجلد. وأقوى جزء فى الملابس هو الهامبا الذى مثل الصديرى فيحتوى على الأدوية أو المواد ذات القدرة السحرية التى تحمى منطقة معدة الراقص ومثل الأعضاء الجدد الذين يستخدمون دواء الجمعية ويحملونه للأبد فى امعائهم، فأن الراقص مرتدى القناع بالمثل يحمل الدواء أو المادة السحرية فى الصديرى فلابد أن يكون جلد ومعدة مرتدى القناع منيعه ضدالتلوثات التى تسببها المصادر الخارجية.

يملأ التواقع الفارغة وأجسام القنافد البحرية وعظام ظهر السلحفاة وأغلفة رصاص البندقية والقرون والأكياس الصغيرة التى يتكون منها زى فرقة الأو دلى فايرستون الساحلية Seaside Firestone Ode - Lay تملىء جميعها بالمواد ذات القدرة السحرية فهى مثل المعدة حاوية للمواد الفعالة ويقدم لأعضاء الجمعية بالتماثل من هذه الحاويات بمزفات منقوشة معلقة فى ظهر الهامبا (الصديرى).

هناك اثنان فقط من القواعد الثمانية الناقصة فى احتفال فايرستون - وهما استعراض الصباح وتقارير التالية للأحداث Postmortem News Reports ليسا مرتبطان بطريقة مباشرة باهتمامات التلوث ففى مواكب الشارع يكون هناك الفرصة للمشاركين لوضع الدواء للحماية من العرافين الحاقدين وأعضاء الجمعيات المتسابقة ورفض الحكومة لمنح ترخيص بالموكب يمنع هذا الاختيار، ليحول دون الحدة الضرورية لاتمام وتحقيق التجربة الزائدة الحدث المرغوبة وبالرغم من أن المجتمع يبغض التلوث فهم مكبلون به بالتناقض الظاهرى فلا يمكن تعريف النقاء بدون معرفة التلوث بنفس الطريقة أنه لا يمكن الأعجاب بوليمة ما إلا إذا عرفت قائمة الطعام اليومية لمجتمع معين (إبرامز ١٩٧٧: ١٠٥) وفى الطقوس والألعاب والعروض والاحتفالات يستطيع المشاركون تحقيق نقاء التجربة الزائدة الحدة فقط بالتعرض للتلوث. وأخذ القناع للشوارع يعطى الفرصة للحساسية الضرورية.

علاوة على ذلك، فمفهوم التلوث الفردى ينعكس على مرتدى القناع والسياسة. فموكب الأود لى Ode - Lay يوحى بتشكيل مجسم (فى شكل بشرى) يعبر عن الخوف عازف الفلوت حامل الراية الراقص مرتدى القناع عبر الشوارع وهى أعين وأذن الراقص ثانيًا رجل ***Bila*** الذى ببندقية منحوته أو عصى فى يده يحمى الراقص مرتدى القناع. فهو يداه وترمز الروح المرتدية القناع نفسها معدة الموكب بالهامبا (الصديرى) الكبير الممتلىء بالمواد ذات القدرة السحرية ويحمى الأعضاء المعدة بتشكيل نصف دائرة حول مرتدى القناع. وهؤلاء المشاركون

مرتدون الاشيبى (ثوب الجمعية) كاملا الذى يؤلف اجمالا الجلد الاجتماعى للجماعة السياسية Body politic.

ولعدم إتاحة التجربة الجمالية الباعثة على الخوف التى تعمل وهى تتحرك بطريقة ترددية من الاهتمامات الفردية إلى اهتمامات مرتدى القناع والجماعة السياسية، فإن أعضاء فايرستون لم يستطيعوا حماية اهتماماتهم الشخصية عن التلوث وشريكها الجدلى، النقاء على الجماعة أومرتدى القناع. ومما يفسر عدم مقدرة المشاركين على التماثل مع عرض فايرستون يتعلق بنوع الاتصال المتاح بعيدًا عن الشوارع. واللعب والتهديد والسلوك المسرحى مبنيًا على قدرة الراقصين على الاتصال بالتعرف على الإشارات والفروق بين الخريطة والأرض وأحيانًا أثناء هذه الفترة تنطلق الإشارات دون التعرف عليها وعندما يحدث هذا يتغير اللعب لسلوك اشارة حالة Mood -Sign وتصبح الفرصة عضة. فيعلق بيتسون Bateson:

"التمييز بين الخريطة والأرض دائمًا معرض أن يفشل و(على سبيل المثال) فالضربات الطقوسية للتصالح (بين سكان جزيرة اندامان Andaman) دائمًا معرضة أن يعتقدوا بالخطأ أنها ضربات "حقيقية" فى صراع وفى هذه الحالة، تصبح احتفالية التصالح معركة.

(١٩٧٢: ١٨٢)

فالطقوس ربما يعتقد خطأ أنها شىء حقيقى وبذلك الحقيقة يحصل المشاركون على نوع آخر من التجربة الزائدة الحدة فى المنطقة حيث يتشابك

الفن والسحر والدين يطور البشر الاستعارة المقصودة ولترى كيف تحدث الاستعارة المقصودة يقدم بتسون تصنيفًا مفيدًا للرسائل ففى الرسالة التى يطلق عليها إشارة الحالة Mood Sign تكون الأطراف غير منعكسة Nonreflective خلال وقت إرسال الرسالة واذا أظهروا سلوك لاذع وجهًا لوجه يقومون بفعل حقيقى ويقصمون وهنا تكون الخريطة والأرض واحدًا تتظاهر الرسالة الثانية بإشارة الحالة Mood - Sign وبإظهار مجموعة من السلوك يسمى تمثيلاً، تكون النتيجة فرصة بدلا من عضه والنوع المتبقى من الرسائل يسمح للمتلقى للتمييز بين أو المعادلة بين اشارات الحالة وتلك التى تشبهها. الرسالة الثالثة تسأل السؤال: هل تمثيل؟ الالتباس الذى يحدثه هذا السؤال يسمح للمشاركين فى الاودلى Ode - Lay فى هذه الحالة لتوكيد "الاستعارة المقصودة والتجربة القوية الناتجة (انظر بيتسون ١٩٧٢ : ١٨٩).

أحيانًا يتحول سلوك الأودلى التمثيلى Playful إلى إشارة حالة Mood sign عندئذ ستصبح الفرصة قضية وينجرح الناس. فيرى التشوش بين القرصة والقضمة فى العلاقة بين فرق الأود لى والشرطة فبينما ربما يستعرض الأعضاء بكفن أمام البوليس، وهم يحذرونهم بعدم التدخل مع موكبهم، ربما يؤدى توبيخ منفذى القانون إلى استخدامهم للغاز المسيل للدموع أو أكثر لإيقاف العرض فى هذا الموقف يعادل البوليس الخريطة بالأرض. وفى عرض فايرستون الذى فشل فإن غياب القواعد الهامة منعت النوع الثالث من الرسائل. وبدونها فالخريطة والأرض لا يمكن معادلتهما، لذلك رفضت الاستعارة الحقيقية والتجربة الزائدة الحدة التى تنتج منها (انظر بيتسون ١٩٧٢ : ١٩١) الطبيعة المتغيرة لتبليغ

الإشارات لفرقة اودلى أو إرسال أثناء مواكب الشارع هى المحور الذى يدور عليه نجاحه المؤثر تخلق الاستعارة المقصودة إثارة وإدراك حسى جشتالت Gestalt(بنية من الظواهر الطبيعية أو البيولوجية أو السيكلوجية متكاملة تؤلف وحدة وظيفية) للتمثيل.

ففى عروض الأود لى التنكرية الناجحة يصبح الأعضاء الروح المرتدية القناع، وتصبح الروح مجموع الأعضاء، تصبح الروح المادة ذات الفاعلية السحرية. ويقلل الحس الجمالى المتحقق من إحساس المشارك بكونه منفصل "نحن اوجان Ogun" ونحن إله الحديد We are The God of Iron نحن لا نمس "آراء تعبر عن ذلك اجمالا. وكاننا نقول "حدودنا الخارجية والداخلية نقية ومحمية فى النقاء الجماعى للجماعة السياسية، وفى هذه النقطة كلمات بيتسون ملائمة: هنا يمكننا تمييز محاولة لإنكار الفرق بين الخريطة والأرض والعودة للبراءة المطلقة للاتصال بواسطة إشارات الحالة المحضة (١٩٧٢ - ١٨٣) وبخلاف فايرستون فعروض چوچو واطا وفايرستون الساحلية، استطاعت اخذها إلى الشوارع، لذلك حققت النجاح. وعن طريق التنكر فى الشوارع تخاطر جمعيات مثل چوچو واطا بالتلوث الروحى والجسدى لكل عضو، مرتدى القناع وباقى الفرقة يعنى الجماعة السياسية. وعن طريق اختبار وتجريب جميع القواعد يحققون النقاء الطقوسى. وتزيد الإثاره التى يولدها الراقصون المتنكرون الذين تخرجون من سياج الحصيرة إلى الشوارع العامة، وتقديم القرابين عبر الطرق، والتغير السريع التأثير للراقصين والآداء أمام الاشخاص الهامة فى الطريق.

وفى عروض الأود لى التنكرية يوفر الهواء الطلق والشوارع تنوع واسع للصفات المتباينة التركيب واللون والحركة والصوت تبرز ملابس الچوچو واطا

الأزرق المثير، قناع وجه نسائى بشفاه حمراء. كان القناع محاط بمواد ناعمه ورغبة صلة وباهته فى وردى وأحمر وذهبى واصفر وتعكس مثل هذه الأسطح ضياء الشمس الإفريقية المباشرة الشديدة وتشغل شبكتة عيون المشاركين، لاشك مغيرًا الادراك اليومى. وفى نفس الوقت تحدث الصيحات والصرخات والعويل و الأغانى ووقع الأقدام والأجراس وچاز مايلو نغمات متنافرة من الأصوات فى الشوارع تؤثر هذه العناصر السمعية فى خواص الأداء هكذا تلهم رقصات استعراضية مدروسة بعناية، رقص الدوران، التقدم سيرًا، الاندفاع والنجاح العام للاستعراض. ويساعد تعقد الصوت والملابس فى تحديد حركة جسم كل مؤدى فى أوقات معينة خلال الموكب يقفز القادة مثل Bila man وأرجلهم متباعدة بينما يحملون بنادقهم أو عصيانهم عمودية. وفى أوج صعودهم يضمون أرجلهم ويؤدون رفسة المقص (رفسه تحرك فيها الرجلان بطريقة تشبه انفتاح المقص وانغلاقه) عائدين للأرض وكلا القدمين معًا. وعلى نحو مضاد لوطأة القفزة يجلسون القرفصاء على الأرض فى فعل يمتص الصدمة. يبقى أعضاء أخرون من الفرقة تعبيرات ثابتة: أفواه فاغرة فى شكل دائرى والتوتر مركز على العضلات المرتبطة بالشفاه، والاعين تنظر لأسفل. وحيث أن خواص هذه العروض تظهر كثيرًا ما تبدو أفعال متضادة أفكر أن هناك شيء حول التذبذب بين الأقطاب يثير البشر.

يغزو أعضاء فايرستون فشل عرضهم إلى رقص الحكومة لإعطاء تراخيص. ولم يشرحا الاحتفال المحيط من خلال النقاء والخطر والتلوث، إشارة الحالة و"الاستعارة المقصودة" أو خواص التضاد: ومع ذلك فقد شعروا أن ما كان ناقصًا يتعلق بارتداء الأقنعة فى الشوارع.

أقام مؤتمر كل الشعب All People's Congress APC بحكمة نظام الرعاية Patronage الذى يتضمن جمعيات Youba الرئيسية السرية وفرق Ode - Lay وقد فعل ذلك لتعزيز اماكن أعضاء الحزب وفى حالة جمعيات الشباب استخدم هذا النظام لإبقاء المراقبة الدقيقة على تربة التوالد المحتملة للراديكالية السياسية. وقد قامت جمعيات أود لى Ode - Lay مثل فاير ستون ومارى الدموية ويادل بمظاهرات من أجل مؤتمر كل الشعب أيام الانتخاب والترشيح وفى ١٩٧٨ فى الاستفتاء لإعلان دولة الحزب الواحد التى أسست فى أبريل فى ذلك العام. وبهذا التأييد الفعال لأود لى، لماذا يصر مسئولون الحكومة على التحكم فى تحركات مرتدون الأقنعة بالتراخيص؟ تسود عدم الثقة فى كلا الجانبين وخلال عروض اود لى التنكرية تؤيد الجمعيات راعيها ومع ذلك تمتد التجربة المؤثرة التى يخوضوها وراء المجال السياسى وإلى الدينى والمقدس ومثل هذا الغموض تحتمله كثيرًا الهيئات الحاكمة التى تحكم عن طريق ترشيح ادوار محددة بوضوح، مهيمنًا على المقاطعات وتطبيق القانون بحذافيره يعبر عرض الاود لى عن رؤية للعالم الذى ترسخ اساسه قبل مقدم الديانات المؤسساتيه والدول القومية[٢].

ملاحظات

١- رعى هذا البحث جزئيًا هيئة فوليريت هايز لأبحاث ما بعد الدكتوراه ١٩٧٧ - ٧٨ فى سيراليون ومؤسسه چويس Joyce Foundation Fellowship

صيف ١٩٧٩، وجامعة الينوى فى شيكاغو أود أن أشكر أعضاء جميع جمعيات Ode - Lay لمساعدتهم فى هذا البحث.

٢- من أجل التغطية الكاملة لجمعيات Ode - Lay تاريخها وطقوسها وعروضها انظر Nunley ١٩٨٧ .

Notes

1 The research for this paper was sponsored in part by a Fulbright-Hays Post-Doctoral Research Fellowship for 1977–78 to Sierra Leone and a Joyce Foundation Fellowship, Summer 1979, University of Illinois at Chicago. I wish to thank members of all Ode-lay societies for their help in this project.
2 For a complete coverage of Ode-lay societies, their history, rituals, and performances, see Nunley 1987.

References

Abrahams, Roger 1977 'Toward an Enactment-centered Theory of Folklore'. In *Frontiers of Folklore*, edited by W. Bascom, 79–120. West Boulder, CO: Westview Press.

Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco: Chandler Publishing

Brown, David Nelson. 1978. Personal communication.

Douglas, Mary 1966 *Purity and Danger*. London: Routledge and Kegan Paul.

Nunley, John. 1987. *Moving with the Face of the Devil: Art and Politics in Urban West Africa*. Urbana and Chicago: Univeristy of Illinois Press.

Peterson, John. 1969. *Province of Freedom: A History of Sierra Leone, 1787–1870*. London: Faber and Faber.

Shaft, Johnny. 1978. Personal communication.

الفصل السادس عشر

الأوبرا الهزلية فى غانا

إى چى كولينز E. J. Collins

منذ الحرب العالمية الثانية كانت الحفلات الموسيقية Concert Party أكثر الفنون الشعبية حيوية فى غانا وهى أوبرا هزلية معاصرة جوالة. ومثل عديد من الملامح فى غانا اليوم، يمكن اعتبار هذا المسرح اندماج توفيقى للعناصر الغربية والأهلية، تنشأ من فعل التأثيرات الموسيقية والدرامية الغربية على فنون الآداء التقليدية.

"الحفل" تنظيم احترافى يتكون من قلب مركزى من الأعضاء المؤسسة وحد خارجى دائم التغير من صبيان الفرقة. الحفلة الموسيقية كوميديا استعراضة تتسم بالخشونة تحتوى على نغمة اخلاقية بارزة، تؤدى فى لغة الاكان Akan Language تقطع الموسيقى حديث الممثلين والأغنيات مرتبطة بحبكة المسرحية. وموسيقى الهاى لايف Highlife الموسيقى الأساسية المستخدمة وهى نفسها انصهار توفيقى لموسيقى غرب إفريقيا والموسيقى الأوربية ويصور ممثلون الحفل الموسيقى بطريقة فكاهية ومبالغة مواقف وأنماط مقولبة مألوفة لجمهورهم، ويتجاوب الجمهور بحس كبير من المشاركة.

ويرتبط التاريخ المبكر للحفلة الموسيقية ارتباطًا وثيقًا بالعروض التقليدية لغرب إفريقيا التى تُمزج معًا والفروق بين الجمهور والمؤدى محدودة نقطة

تقليديًا، ليست الدراما حدثًا منفصلاً هنا مثلما هى فى الغرب Occident، فى غرب إفريقيا وعامة توجد متكبسلة فى سلسلة كاملة من الطقوس والاحتفالات وسيكون غير صحيح، مع ذلك أن نفترض أنه ليس هناك تخصص داخل الدراما فى إفريقيا. ففى مناطق السافانا هناك تقاليد قديمة لمقدمى الترفيه المحترفين مؤرخين ومقدمى التسلية (The Griots) وفى مناطق الغابات تطورت الدراما لدرجة عالية فى حفلات ارتداء الأقنعة للجماعات السرية ومرافقة لفن الحكى والتقليد الأخير ذو أهمية خاصة كوسيط تشكيلى لحفلات الموسيقى الغانية لأنها كانت فى المناطق التى تتحدث باللغة الاكان Akan فى جنوب غانا، ومع ثرائها بحكايات العنكبوتية (Anansesem) التى طورتها الحفلات الموسيقية وفى هذا كان الراوى عادة يستخدم أصوات مختلفة للشخصيات المتنوعة وكانت أحيانًا يتنكر بالملابس أيضًا.

وقد ساهمت أيضًا التأثيرات الغربية الدرامية التى أدخلت لغانا الساحلية منذ منعطف القرن الأخير الكثير فى تشكيل الأوبرا الهزلية ومثلما توحى "الحفلات الموسيقية فقد نشأ هذا النوع Genrc من حفلات المدارس الموسيقية التى كانت تؤدى يوم الإمبراطورية Empire Day كان العديد من ممثلين الأوبرا البارزين يبدأون حياتهم الفنية بالتمثيل فى هذه الحفلات المسرحية. وفكرة المسرح (بمعنى الحاجز المادى الذى يفصل المؤديين عن الجمهور) أدخل إلى الحفلات الموسيقية خلال المسرحيات المدرسية هذه، وكذلك خلال الكانتاتاس Cantata، المسرحيات الأخلاقية Morality Plays (مسرحيات رمزية راجت فى القرنين ١٥، ١٦م ويشخص فيها الممثلون بعض الصفات والمعانى الأخلاقية) التى

تنظمها الكنيسة. كان والتأثير الاجنبى الثالث على الحفلات الموسيقية الأولى هو الأفلام الصامتة التى بدأت تظهر فى غانا حوالى فترة الحرب العالمية الأولى. وبعدها جىء بالموسيقى والرقص والكوميديا الأفروامريكية إلى المدن المطلة على الميناء وذلك عن طريق البحارة وفنانى الكوميديا الأمريكيين.

كان أول ممثل فى الحفلات الموسيقية فى غانا هو Teacher Yalley يالى المعلم، وكان مدير مدرسة ابتدائية بسيكوندى، الذى بدأ التمثيل فى حفلات مدرسته يوم Empire Day عيد الأمبراطورية فى ١٩١٨ وفى هذه اعتاد أن يلقى نكان، يغنى ويرقص وهو مرتدى ملابس تنكرية وشعر مستعار وشنب مستعار ومساحيق تجميل بيضاء للكوميديا المستزجة. كانت استعراضاته بالإنجليزية والتذاكر غاليه وبالتالى كان الجمهور يتكون فى الأغلب من النخبة السوداء المتعلمين كان الاستعراض يبدأ بفرقة نحاسية مستأجرة تقوم بجولة حول المدينة وتنتهى خارج المسرح. وداخل المسرح كان يالى يؤدى مشاهده المسرحية الكوميدية بمساعدة قارع طبول وعازف القدمية Harmonium (نوع من الارغن) الذين قدموا مجموعة من الموسيقى الراقصة التى كانت عندئذ مشهورة مثل موسيقى الرجتيم Ragtime (موسيقى امريكية زنجية الأصل) والحان قاعات الرقص مثل خطوة التعلب Foxtrot ورقصة quickstep (الخطوة السريعة والفالس Waltz).

وكان ممثل الكوميديا الفانتى Fanti الشهير بوب جونسون صبيًا فى هذا الوقت ويتذكر أن استعراضات يالى دامت ثلاث ساعات وأن الجمهور كان يتكون من الموظفين الكبار والاثرياء ومن بينهم عدد صغير من الاوربيين.

بدأ عمل بوب چونسون الفنى فى التمثيل بالاستعراضات التى كان يؤديها فى مدرسة سيكوندى الميثودية (تابعه لكنيسة الميثودية Methodist. بعد استعراض عيد الإمبراطورية حول المدينة وأصبحت فرقته تعرف بالثمانية المتحدون البراعات The Versatile Eight وكانت الشخصيات الرئيسية الـ Joker الچوكر (ملقى النكات) السيد النبيل Gentleman والتى تؤدى دور السيدة كان بوب چونسون يؤدى دور الچوكر وكان يؤديها ببراعة شديدة حتى أن الحفل أصبح يعرف باسم "بوب" وترتدى هذه الشخصية وهى رئيسية فى الاستعراض ملابس غريبة وكثيرًا ما تكون أسحال بالية ويضع مساحيق تجميل بيضاء مثلما فى الكوميديا المسترجة. وبالرغم من أنه يؤدى دور المهرج هنا وهناك بطريقة عابثة إلا أن الجمهور يعشقه على أنه بالفعل استمرار مسرحى الأنانس Ananse العنكبوت البطل المستغرق فى ذاته المحبوب لحكايات اكان Akan الشعبية. وبطريقة ساخرة فبوب الأصلى Original Bob الاسم الحقيقى الأول لچونسون هو اشمائيل. وقال لى أنه أخذ اسم شهرته بوب من بحارين افروامريكيين زارو Optimism Club نادى التفاؤل المقابل لبيته فى سيكوندى. وقد اعتاد التردد حول ذلك المكان ينظر ويسمع البحارة الليبيريين يغنون اناشيد البحارة والهاى لايف Highlifes بمصاحبة الجيتار والمنشار الموسيقى Musical Saw، والمشاهد الكوميدية التى يؤديها الآخر أمريكيون وغناءهم الرجتيم والفوكس تروت (خطوه التعلب). وكان هم الذين لقبوه بـ بوب وهو فى الحقيقة يتذكر أن البحارة الأمريكيين السود بدا أنهم ينادون الجميع ببوب.

وكان التأثير الأفروأمريكى الآخر على چونسون هو الاستعراضات التى أداها بين ١٩٢٤ و ١٩٢٦ الثنائى الأمريكى الأسود جلاس وجرانت Glass And Grant

الذى احضرهما إلى أكرا Accra السيد اوكانسى Olansey موزع الأفلام وصاحب قاعة سينما كان بوب رآهما وانبهر بجرأتهما ونوعيتها الممتازة مثل استعراضات يالى تبدأ بفيلم صامت قبل الفصل الكوميدى والرقصة التى تليها. وكان الفصل فودفيل Vaudeville (مسرحية هزليه) يضم جلاس المغنى Minstrel وجرانت زوجته يلقيان النكات ويرقصان الكلاكيت ويغنون رجتيم. وقد اثر الثنائى فى ممثلين الـGa مثل وييامر وماربل بحيث أن عندما عاد الأمريكان إلى الولايات المتحدة استمرت "الفودفيل أكرا" وعلى منتصف العشرينيات كانت، الحفلات انفصلت إلى شكلان متميزان:

استعراضات الطبقة العليا ليالى و فودفيل اكرا من ناحية واستعراضات چونسون ذات الست بنسات من الناحية الأخرى.

فى عام ١٩٣٠ تحول إلى الاحتراف عندما شكل The Two Bobs "الاثنان بوب" The Carolina Girl الفتاة كارولينا كان يُعلن فى هذه الأعلانات عن شخص يرن الجرس مرتدى لوحة إعلانات وكان يبدأون بمقدمة لنصف ساعة تتكون من "Chous Opening" الكوراس الافتتاحى من رقصة الخطوة السريعة quicksteps، يرقصها ويغنيها ثلاثة من الكوميديين يتبعها "In" فيها يغنى واحد من الاثنين بوب يغنى رجتيم وينتهى بـ ثنائى Duet من النكات يقدمه الاثنان بوب. ويمد الفرقة بالموسيقى قارع الطبلة الذى كان عادة يساعده أعضاء من أوركسترا المدرسة مستأجرين لليلة. وتستمر المسرحية نفسها أو المشهد الذى يتبع المقدمة ساعة وتؤدى بالإنجليزية، بترجمة من وقت لآخر إلى الاكان Akan. وجمهور هذا

الحفل الموسيقى أقل تعليمًا من نظيره للطبقة الراقية. وهناك مع ذلك فرق آخر بين نوعى الحفل وهو أن چونسون كان يدمج الإضافة إلى الأغنيات الغربية الشهيرة بعض الهاى لايفز Highlifes تغنى فى الإنجليزى البدجن.

فى ١٩٣٥ أصبح چونسون چوكر (ملقى النكات فى أكسيم ترايو Aximtrio الحفل الموسيقى الذى أصبح النموذج الأصلى للحفلات التالية. ولعبت E. K. Dadson دور سوزانا، التى تؤدى دورالسيدة، بينما لقب تشارلى توربان دور السيد النبيل وقاموا بالتمثيل بمصاحبة القدمية والطبول.

الحفلات التى تشكلت قبل ١٩٥٥ .

CONCERTS FORMED BEFORE 1955

Teacher Yalley - (Sekond) 1918

Versatile Eight - (Sekondi) 1922 - 30

Acra Vaudeville - (Accra) 1920s - 1930s

Two Bobs - (Sekondi) 1930 - 42

Axim Trio - (Axim) 1935 - 55

Happy Trio - (Aboso) 1937 -46

Dix Covian Jokers - (Dix Cove) Circa 1938

West End Trio - (Sekondi) circa 1940

Keta trio - (Keta) circa 1940

Saltpond Trio - (Saltpond) 1942 - 44

Jovial Jokers - (Aboso) 1946 -54

Burma Trio (Suhum) 1946 - 69

Ghana Trio - (Elmina) 1948 - 69

Fanti Trio - (Sekondi) 1952

Akan Trio - (Accra) 1952

Abuakwa Trio - (Apedwa) 1952

Kwaa Mensah's Concert - (Cape Coast) 1953

Jungle Jokers - (Adoagyiri - Nsawam) 1954

Kakaiku's Concert - (Aboso) 1954

Jaguar jokers - (Adoagviri - Nsawam) 1954

كان ارتباطهم الأول جولة فى نيچيريا وخلالها انضم إليهم الأوركسترا الراقص Cope Coast Sugar Babies الذى به ٢٢ فرد. وكانت الممارسة العادية للثلاثى فى غانا لاستكمال العازفات فى الفرقة أو فرقة كونكومبا Konkomba التى تستأجر لتلك الليلة. (كانت كونكومبا كوراس مشهور فى جنوبى غانا بين الثلاثينيات والخمسينيات) وكانت استعراضاتهم تشمل كوراس افتتاحى فقرة in والثائى ويتبعا مسرحية تستمر ساعتين وتتضمن المسرحيات التى أدوها بين ١٩٣٥ ومنتصف الخمسينيات (عندما انحلت فرقة تريو Trio).

تتويج الملك چورج السادس - Coronation of King George The Six

قيد عام ١٨٤٤ - The Bond of 1844

الرجل ذو العشرة أقدام - The Ten - Foot Man

سقوط ادولف هتلر -The Dorwnfall of Adolph Hitler

لن يموت كوامى نكر وما ابدا - Kwame Nkrumah Will Never Dic

الحب أحلى شىء - Love is The Sweetest Thing

كوامى نكروما رجل قوى And Kwame Nkruma is a Mighty Man

وفى خلال فترة وجودها قامت الفرقة Trio برحلتين لنيجيريا وجولات واسعة لغانا وزارت أيضًا ليبيريا، وساحل العاج وسيراليون.

توقفت حفلات الطبقة الراقية قبل الحرب العالمية الثانية وعلى العكس فقد أصبحت اكسيم تريو محبوبة جدًا حتى أن على أوائل الأربعينيات كان هناك خمس حفلات أخرى شكلت نفسها على غرارها. وفى ١٩٣٧ شكل بوب كول Bob Cole الثلاثى السعيد Happy Trio فى المنطقة الغربية كان كول يلعب على السرناى (فلوت صغير) واصبح قائد فرقة مدرسته، بدأ فرقته بعد رؤية عرض فرقة أكسيم ترايو ومثل البارعون الثمانية Versatile Eight، كان ذلك على نطاق ضيق يلعب من أجل قطع نقديه صغيرة وعصى موز الجنة sticks of plantain وفى حوالى الوقت نفسه تشكلت فرقة Dix Corian Jokers وفرقة West Endtrio وكانت الفرقتان أيضًا من المنطقة الغربية. فى الحقيقة أن الحفل الوحيد الذى لم يكن يؤسس فى هذه المنطقة هو Keta Trio شكله ايويس Ewes من شرقى غانا.

كان للحرب العالمية الثانية أثرها على مهنة الحفلات، حيث كان العديد من الممثلين فى الحفل يقدمون العروض للجنود وكانت هناك حفلات تقام حتى للجنود الإفريقيين فى الهند وبين ١٩٤٣ و ١٩٤٦ أقيم مسرح أفريقي داخل قوة حدود أفريقيا الغربية الذى له قاعدة هناك. كان بوب ڤانز Bob vans رئيسها ومع ستة آخرون من غانا ادوا عروضهم فى المعسكرات والمستشفيات كانت اللغة المستخدمة إنجليزية بيدجن والموسيقى كونكوما. تأثر ڤانز بالكوميديين من الأمريكيين السود الذين قابلهم وعندما عاد إلى غانا شكل مع جنود غانيين سابقين فرقة Busma Jokers وبسبب المشاعر اعيد تسميته فيما بعد لتريو غانا Ghana Trio سيكون هذا التاريخ الموجز لحفلات الموسيقى ناقصًا بدون مناقشة

نمو موسيقى الهاى لايف High Life Music لأن هذين الشكلين الفنيين التوفيقيين اندمجا معًا. وتضمنت حفلات الطبقة الراقيه موسيقى الهايلايف فى الرقصات التى تنهى الاستعراض، حتى أن اكسيم تريو استخدم منها قطعة موسيقية أحيانًا فى المسرحية نفسها، ولكن لم تصبح هذه الموسيقى متممة للتمثيل كلية حتى شكل E. K. Nyame فرقة Akan Trio فى ١٩٥٢ ومثل حفلات الموسيقى، نمت موسيقى الهايلايف عند منعطف القرن تقريبًا فى منطقة فانتى Fanti الساحلية. وكانت مبنية على التبادل الثقافى للموسيقى الترفيهية التقليدية مع التأثيرات الموسيقية الغربية. أصبحت الموسيقى التوفيقية الناتج من موسيقى الرقص واهمها موسيقى Osibisaba تعرف اجمالا فى العشرينيات باسم High Life "الهايلايف" وعلى ذلك الوقت كان هناك ثلاثة تنوعات من هذه الموسيقى ظاهرة للعين: تلك التى تلعبها الفرق النحاسية، وتلك لفرق الجيتار الصوتية Acoustic Guitar Bands واوركسترا الرقص التى تحظى باحترام عال. خلقت الاوركسترا تنوعًا موسيقيًا متأثرًا جدًا بالغرب تتوجه للجمهور الثرى ومن هذا الوسط صيغ مصطلح الهاى لايف.

كان أسلوب فرقة الجيتار للهايلايف، الذى أصبح مرتبطًا خاصة بمسرحية الحفلات الموسيقية Concert Play، وهو ابتكار بريادة إى كى ينام E. K. Nyame كان ينام قائد فرقة الجيتار لبضعه سنوات حتى ١٩٥٢ عندما شكل Akan Trio، مشجعًا بشهرة اكسيم تريو، من بين أعضاء فرقته، آخذا دور السيد النبيل Gentleman لنفسه. وكان توليفه للهايلايف والحفل الموسيقى بالإضافة إلى الحقيقة أن Akan Trio كانت أول فرقة تؤدى بلغة الاكان على وجه الحصر.

جعلت فرقته ناجحة على الفور وخلال بضعة سنوات حذت معظم فرقة الجيتار الآخرى حذوه. وعلى العكس وسعت الحفلات التى كانت اصلاً موجودة جزء الموسيقى الصغير إلى فرقة جيتار كاملة.

أصبح الاكان تريو النموذج الأصلى للحفلات Concert الحالية والتى منهاعلى الأقل الآن خمسين فى غانا. وأدت مؤخرًا شعبيتها الطاغية وصلتها بالحياة المعاصرة إلى زيادة الاهتمام بحفلات الموسيقى من مخرجى الأفلام ومنتجى التليفزيون والأكاديميين. وفى الجزء الأخير من ١٩٧٣ نظم مجلس الفنون بغانا مهرجاناً قوميًا استمر عشرة أيام لحفلات الكونسير وهى الأولى من نوعها فى البلد.

وقد شهد تطور حفلات الكونسير تضاعف وانتشار مستمر للفرق والتغير التالى فى العروض وكانت الحفلات الأولى تقام فى المدن الساحلية. وبصرف النظر عن فرقة Versatile Eight الثمانية المتعددوا البراعة من الطلاب كانت تؤدى لجمهور متعلم وغنى حضرى، ولم تنتشر حفلات الموسيقى إلى المنطقة الريفية النائية عن المدن الأبعد وجود فرقة إكسيم ترايو. وعندما جاءت الحرب العالمية الثانية كانت حفلات الفودفيل قد توقفت وكان هناك عدد صغير من الفرق تشكل على غرار إكسيم تريو، وفى عام ١٩٥٤ كان هناك عشرة (انظر صفحة ٢٣٦) وعندما نظم ممثلون الحفلات Concert هيئة الحفلات القومية بغانا كان هناك ثلاثون حفلة. جميعها بلغة Akan وتستخدم فرق الجيتار ويمكن أن نعزو التغير من الحفلات الأولى إلى الحالية لثلاث فرق كانت بمثابة النموذج الأصلى للثلاثة فرق التى تبعتها: فرقة يالى المعلم Teacher Yalley، اكسيم تريو الأقل تأثرًا بالغرب وكانوا تريو التى تشكلت بعد الحرب.

كانت للتغذية الاسترجاعية Feedback للأفكار من مسرح الأمريكيين السود تأثيرًا فى تاريخ حفلات الكونسير. وكان أكثر مصدر مباشر لهذا التأثير جلاس وجرانت. والأقل مباشرة مطربى السينما مثل آى چولسون Al Jolson، وهنا نجد الموقف المثير للسخرية لممثلين من غانا يقلدون ممثلين بيضًا الذين بدورهم يقلدون الفكاهة والملابس والموسيقى واللهجة من عبيد المستعمرات الجنوبية للولايات المتحدة. وحتى الرجتيم، موسيقى حفلات غانا الأولى، تأخذ مصدرها من عبيد أمريكا السود.

بالإضافة إلى العلاقات العرضية هناك أيضًا ملامح موازية توجد فى مسرح الأمريكان السود وحفلات غانا من المفيد مقارنتها كلاهما كوميديا موجهة لجمهور قليل الثقافة تؤدى بدون نص مكتوب وكلاهما يقدم هجاء فكاهيًا لجمهور حديث العهد بالتحضر ومتعدد اللغات. (المسرح الأسود، يعنى مغنيين على أنغم القيثارة ومشتقاته، الفودفيل الذى نشأ فى منتصف القرن التاسع عشر بشمال امريكا، الفترة التى تتميز بهجرة وافدة واسعة وتحضر سريع).

ومن المهم أيضًا لتاريخ الأوبرا الكوميدية صلتها بالتغير الاجتماعى. فالتورط السياسى والنقد فى شكل الهجاء الموسيقى والدرامى الذى له تقاليد قديمه فى غرب إفريقيا وظل باقيًا حتى المسرح التوفيقى المعاصر. على سبيل المثال خلال الاضراب العام النيجيرى ضدالإنجليز عام ١٩٤٥ كتب يوروبا هوبيرت اوغند Yoruba Hubert Ogunde مسرحية لحفلته Concert بعنوان Strike And

Hunger "***الإضراب والجوع***" وبعد ذلك مسرحية بعنوان Yoruba Ronu ذات الحبكة الرمزية Allegorical المبنية على صراع القوى عام ١٩٦٤ فى غربى نيجيريا واعتبرت مسيرة للعصيان جدًا حتى أن العرض توقف (اديدچى Adedeji ١٩٦٧) فى غانا كان هناك عدد من مسرحيات الحفلات الموسيقية Concert Plays التى جاءت كتأييد مفتوح للنضال من أجل الاستقلال. وقد ذكرنا من قبل مسرحية فرقة اكسيم تريو ***لن يموت نكروما أبدًا*** ونكروما ***رجلاً قويًا*** والمسرحية الأخرى التى أخذت موقفًا سياسيًا كانت ***Kwame Nkwmah is Greater than Before,*** نكروما أعظم من قبل التى قدمت على المسرح فى ١٩٥٠ وبعد ذلك منحت جزءًا من عائداتها إلى صندوق جزب مؤتمر الشعب Conection People's Party Fund (Gold Coast Evening News) صحيفة حولد كوست المسائية ٥ يوليو ١٩٥٠ فى ١٩٥٢ قدم S. Sackey حفل Concrt بعنوان Ba Hu Ke Ono Aba (انتظر حتى يأتى دورك) التى دافعت عن اصلاحات نكروما الدستورية (Daily Graphic، ٧ ديسمبر ١٩٥٢) بالفعل أصبحت فرق Wakers' Brigade "لواء العمال" والحفلات التى تمولها الحكومة والتى شكلت فى أواخر الخمسينيات والستينيات أدوات دعائية لـ C. P. P. وفى الفترة الأخيرة من حكم نكروما عندما بدأ التحرر من الوهم، أصبحت الحفلات Concerts أقل ميلا لمساندة الحكومة، بالرغم من أنه لم تكن أى منها تنتقد بصراحة. فى الحقيقة أن المسرحيات السياسية بطريقة صريحة كانت استثناء إلى حد ما فى غانا، وكانت انعكاساتهم على النظام الموجود كانت أكثر فى شكل نقد اجتماعى وحكايات أخلاقية. على سبيل المثال، أوسوفو دادزى Osofo Dadzie، أحد أهم الحفلات المشهورة اليوم، تتخصص فى مسرحيات عن الفساد وعدم الكفاءة فى أماكن هامة مثلما فى إحدى المستشفيات.

وقد ساهمت هذه المسارح الجوالة، التى تحمل أفكارًا وأشياء جذابة جديدة من حياة المدينة حتى إلى أكثر المناطق بعدًا فى عملية الشد الحضرى Urban وكانت أهميتها تجد تقديرًا لأن التلفاز والسينيما فى الريف جاءت مؤخرًا بعض الشىء إلى غانا والأوبرا الكوميدية أيضًا بالطبع رائجة فى المدن والبلدات الدائمة التوسع، ولكن بدلاً من مخاطبة جمهور من الطبقة العالية مثلما فعلوا فى العشرينيات فهم الآن يستهدفون على الأغلب المهاجرين الوافدين حديثًا، يعنى الجيل الأول من ساكنى المدينة. وفى المناطق الحضرية المتغاير الأعراق فإن المسرحيات والأغاني تكون بمثابة آلية فكاهية لتحرير وإطلاق التوترات النفسية والاجتماعية - لغة مشتركة درامية Dramatic Lingua Franca واستعراضات الحفلات Conort Shows، بتصوير أنماط مقولبة ومواقف موجودة فى حياة لمدينة لكل من جمهور الريف والحضر هى وسائط للتأهيل الحضرى الاجتماعى Urban Socialization، حيث أنهم يثقفون الجمهور عن الادوار العديدة المعقدة الموجودة داخل مجتمع غانا الحديث.

ومن أجل توضيح عمل حفلات الكونسير المعاصرة فإن الجزء الثانى من هذه المقالة سيدرس تاريخ وبناء ومسرحيات فرقة محددة، Jaguar Jakers، الذين عملت معهم طوال ست سنوات كموسيقى وباحث.

بدأ قائد Jaguar Jakers مضحكى الجاجوار "البغور" (نمر أمريكى استوائى) السيد بامبو MsBampoe، عمله فى التمثيل وهو فى الحادية عشرة من عمره

عندما كان يؤدى مسرحياته فى المدرسة الأولية مبنية على حكايات أنانس وحكايات من التوارة. وفى الوقت نفسه تقريبًا (١٩٦٤) تحت تأثره بأكسيم ترايو الذى كان عادة تقيم فى بينه فى Suhum (٤٠ ميل شمال أكرا) شكل بامبو وبعض أصدقاء مدرستة فرقة Yanky Trio وبعد اتمام مدرسته الأولية وقضاء فترة قصيرة كخياط، انضم بامبو لسيتى تريو. وفى ١٩٥٤ شكل هو وأثنان من الفانتى، والاخوه هاموند فرقة چاجوار جوكرز. واختير اسم الفرقة لأن چاجوار (تنطق چاجوا) كان كلمة شائعة فى غانا فى الخمسينيات كانت تمثل خلاصة الحياة الحضرية الحديثة.

والفرق الرئيسى بين فرقة چاجوار جوكر وفرق يانكى Yanky وسيتى تريوز الأولى هو أن چاجوار چوكر شكلت نفسها على غرار اكان ترايو ولذلك قدمت عروضها بلغة فانتى والتوى Fanti And Twi كلاهما لغتان أكان بدلاً من الإنجليزية. وكذلك بدلاً من استئجار فرق Konkomba لتؤدى العرض، فإن فرقة J. J رسخت فرقة الجيتار الخاصة بها. وفى البداية كانوا يعزفون هايلايف، وفوكس تروت (خطوة التعلب) ورجتيم وموسيقى الكاليبسو Calypso للهند الغربية والأخيره كانت شهيرة جدًا فى غانا أثناء الخمسينيات وفى الستينيات أدمجت الفرقة فى ذخيرتها Seprtoine موسيقى البوب الغربية (إلفيس بريسلى البيتلز وچيمز براون وويلسون بيكيت وغيرهم) وموسيقى الكونغو، شكل توفيقى تطور فى الكونغو بعد الحرب العالمية الثانية. وكانت آخر إضافة هى الإيقاع الإفريقى Afro - Beat وهى نوع من موسيقى الروح الإفريقية، أبدعها فيلا رانسوم كوتى Fela Ransome Kuti منذ ١٩٧٠ .

وقد اكتسبت فرقة چاجوار چوكر جمهورًا هائلاً فى عشرين عامًا، بالإضافة إلى جولات مكثفه فى غانا واجزاء من ساحل العاج. وكان الفرقة تقدم فى الإذاعة منذ أواخر الخمسينيات (حفلات الراديو بالاكان Akan) وتظهر بانتظام فى التلفزيون هذه الأيام.

ومثل حفلات Cocert Parties الآخرى فإن فرقة الچاجوار چوكر فرقة محترفه تتكون من لجنة منفذه وفنانون يشتغلون مقابل أجر وكان عدد اللجنة التنفيذية ستة (ممثلون جميعهم) وتتضمن سكرتيرا (بامبو) ورئيسًا وأمين الصندوق. ويدفع للمؤديين الآخرين بين ثلاثين وستين دولار فى الشهر (أجور عام ١٩٧٤) وبعد دفع كل النفقات يقسم دخل الفرقة بين الأعضاء التنفذيين.

فى عام ١٩٧٤ كانت الفرقة تتكون من ٢٣ عضو، بالإضافة إلى سائق ومعاون معظمهم حصل على تعليم أولى وتتضمن مهنهم السابقة ترقيع الأحذية بناء المنازل، اختصاصى كهرباء، العمل فى الزراعة والصيدله. كانوا ثلاثة عشر ممثلاً و ٩ موسيقيين ورائدًا يتقدم الطريق Pioneer - Men (مروج الفرقة كان هناك اثنان من أيويس Ewes من جنوب شرقى غانا و الباقى من مناطق متنوعة تتحدث الأكان. وكانت أعمار الأعضاء تتراوح بين أوائل العشرينيات لأواخر الثلاثينيات.

و لفرقة چاجوار چوكر قواعد وممارسات غير مكتوبة ويكون على أعضاء الفرقة دفع غرامة ويطردوهم المنفذين بسبب العراك أو السُكر على المسرح أوسوء تصرف آخر من الناحية الآخرى إذا مرض أحد الأعضاء فإن الفرقة تدفع

اتعاب المستشفى، وإذا توفى أحد أعضاء اسرته، تساهم الفرقة فى نفقات الجنازة وإذا مات العضو نفسه فسوف تحضر الفرقة الكفن.

تسافر الفرقة فى مينى باص مستأجر وتقوم بسبع أو ثمان جولات رئيسيه فى العام، تغطى البلد بأكملها تبدأ كل رحلة يوم دفع الرواتب (نهاية الشهر) وتستمر ثلاثة أسابيع: خلال هذا الوقت تنتقل الفرقة من بلدة لأخرى وتؤدى عرضها كل ليله. وفى فترة الموسم الممطر (من مايو لأغسطس) يقومون بسلسلة من الرحلات المحلية القصيرة مع فترات مطولة من الراحة وآداء البروفات فى البلدة التى يتخذونها قاعدة لهم، على بعد عشرين ميلا شمال أكرا Accra وتتنوع المسارح التى تستخدمها الفرقة من مكان لآخر، ربما تكون قاعات سينما، أو نوادى ليلية أو فى القرية، فى مجمع مبان خاص مزود بمسرح خشبى بسيط فى الفناء.

تفضل فرقة چاجوار چوكر أن فقط لرحلاتها الرجل الرائد Pioneer Man الذى يتقدم الفرقة ليقوم بالإعلان عنها ويستأجر المسارح ويحصل على ترخيص الشرطة ورؤساء القرى. ومعظم الرحلات يقوم بالترتيب لها مشجعون Private Promates يدفعون جميع النفقات ويأخذون إيصالات البوابة ويدفعون الفرقة النقود المتفق عليها. وكثيرًا ما تضطر الچاجوار چوكر، مثل العديد من الفرق الأخرى، أثناء الموسم المطر الهادىء لاستعادة نقود من هؤلاء المروجين الذين عندئذ يحجزونهم خلال موسم كاكاو الكريسماس المربحة وقد حفرت الأرباح الهائلة التى يحققها المروجون من مهنة الحفلات لتشكيل نقابة للحفلات. (لعب السيد بامبو دورًا فى تشكيل هيئة الحفلات القومية بغانا ومنذ انهياره بعد انقلاب ١٩٦٦، اشترك فى محاولات عديدة لاحياء النقابة).

عندما تصل چاجوار چوكر إلى بلدة أو قرية، يقوم بعض الموسيقيين بالتجول حول المنطقة فى المينى باص، ويقدمون الإعلانات ويلعبون موسيقى خلال مكبر صوت بالبطارية. وعندما يعودون تكون الآلات الموسيقية والإضاءة تم تجهيزها. وفى المناطق التى ليس بها كهرباء، يستخدم مولدًا محمولاً.

وتعلق ستائر حول غرفة خلف المسرح لتوفير مكان يغير فيه الممثلون ويضعون المساحيق. وقد قال لى السيد بامبو أن الكثير من أعضاء الفرقة يصعون جرعات سحرية فى بودرة وجههم لزيادة شعبيتهم على المسرح، بينما الآخرون يخطر عليهم تناول أطعمه معينه أثناء رحلاتهم.

يبدأ العرض نفسه حوالى التاسعة مساء برقصة تعرض لها الفرقة مقتطفات نموذجية لموسيقى الرقص الرائجة حاليًا فى غانا: الهايلايف، الأغنيات الكنغولية، إيقاعات الطبول الإفريقية، روك اندروك وموسيقى الروح Soul Music (نوع من الموسيقى تعبر عن مشاعر قوية) وموسيقى الريحى Seggae (نوع من موسيقى هندية غربية شهيرة ذات إيقاعات قوية) تبدأ المسرحية عندما يكتمل المسرح، عادة حوالى الساعة الحادية عشر وتستمر ثلاثة ساعات وبعد هذا تعزف الفرقة ثانية صباحًا. وينام أعضاء الفرقة على أرضيه المسرح ويستيقظون مبكرين فى الصباح للسفر إلى محطتهم التالية.

ويختلف جمهور الحفل من مكان لآخر، بالرغم أنها دائمًا تضم رجالاً ٤٧١٤٧١ ونساء، كبارًا وشبابًا، وحتى رضع معلقين على ظهور أمهاتهم. فى المناطق الريفيه،

يتكون الجمهور أساسًا من المزار عين وعائلاتهم. وفى المدن يحضر سكان الحضر الأكثر فقرًا. فى أحوال كثيرة يكونوا الجيل الأول من المهاجرين الذين جاءوا من الريف. وبسبب جمهورها يعتبر الجمهور الأكثر ثراء وثقافة الحفل متواضعًا، بالرغم من أن منذ خمسين بدأ كعمل راقى. واخبرنى السيد بامبو أن التقدير القليل الذى تحظى به هذه المهنة يخلق مشاكل عديده فالممثلين والموسيقيين يعاملون كأوغاد وأحيانًا تمنع المدرسة تلاميذها من حضور الاستعراض. ولحسن الحظ هذا الموقف بدأ يتغير عندما أصبح الغانيين يدركوا أن هذا المسرح الشعبى جزء شرعى للتراث الثقافى لبلدهم.

تتكون المسرحيات التى عرضتها فرقة چاجوار چوكر من افتتاحية، يتبعها مشهد من المسرحية نفسها. وكانت الافتتاحية فى الأصل ساعة واحدة، ومثل اكسيم يريو، تكونت من كورس افتتاحى، in وثنائى Duet، فيه يرقص الممثلون الكلاكيت ويغنون رجتيم وحول أفواههم وعيونهم مساحيق بيضاء. أما الافتتاحية اليوم فهى عشرين دقيقة فقط فى الطول ولكنها لا تزال تضم ملامح عديدة تم استعارتها من اكسيم تريو، متضمنه إحدى أغنياتها. وداخل نطاق الافتتاحية يحتفظ بتأثيرات الڤودڤيل الأولى.

يستمر كل مشهد من المشاهد التى كانت أربعة عشر فى ١٩٧٤ حوالى ثلاث ساعات بالرغم من أن فى الأيام الأولى للفرقة كانت أقصر. كان يقوم بالعزف أربعة موسيقيين على طبول وجيتارات. والمسرحيات اساسًا مسرحيات أخلاقية (مسرحيات رمزية يشخص فيها الممثلون بعض الصفات والمعانى الأخلاقية) ذات محتوى دينى صريحة، وهو تأثير من الكانتاتا Cantata(قصة تنشدها المجموعة

على أنغام الموسيقى من غير تمثيل) ولهم أيضًا العديد من الملامح التقليدية، بما فيها العرض باللغة الوطنية، الرقص والموسيقى الأهلية وتصوير الأشخاص التقليدية مثل الرؤساء والكبار والكهنة.

يمثل الشخصيات فى المسرحيات مقطع نموذجى للانماط المقولبة الموجودة فى غانا اليوم: الشخصيات الريفية مثل المزارع الأمى وشيخ القرية والمتمدينين مثل الأطباء والمحامين والمعلمين. كما يوصف أيضًا المتعلمين الحضريين. الشباب يرتدون أحدث صيحات الأزياء ويتحدثون لغة عامية حضرية. وتلعب أحد السيدات اللائى يمثلن (لم يكن هناك ممثلات أبد فى الچاجوار چوكر) دور الفتيات المغامرات اللائى يغادرن قراهم للذهاب للمدن. كما تظهر أيضًا مجموعات اثنية مختلفة رجال شرطة الشمال يتحدثون مزيجًا من الإنجليزى الهوسا Hausa والتوى Twi والبدجن، لغة لاجوسيه بلهجات يوروبا قوية، وبائعات سوق أكرا يتحدث جا. وعادة يهرج السيد بامبو فى دور أوبيا Opia العفريت فى شكل انانس الذى أحبه الجمهور حبًا شديدًا.

وكما فى فنون الآداء التقليدية فى غانا، هناك نسبه كبيرة عن مشاركة الجمهور فى شكل التصفيق للاستحسان والبكاء والسخرية وإلقاء الطعام والقطع المعدنية على المسرح ويتأثر المشاهدون أحيانًا بتصوير الممثل لشخصية تعيسة إلى حد أن يصعدوا على المسرح بالطعام والنقود أو ربما يلصقون القطع المعدنية على الجباه الرطبة للمثلين والموسيقيين.

ولابد من التوكيد على أهمية هذه المسرحيات فى جلب الأفكار الجديدة للسكان الريفيين، لأن العروض تعطى لمحه عن حياة الحضر ومشاكلها للجمهور

الريفى ومن بين الموضوعات ذات الاهتمام الاجتماعى التى تكرر فى الحكايات: [1]الهجرة ***إلى المدن***. فى مرحلة ما تصف الحبكة عادة ورطة الشباب والشابات الغير متزوجون الذين يتركوا قراهم للذهاب للمدن فهم يتحولوا إلى الجريمة والسكر وممارسة البغاء ويعودون بدون احترام للتقاليد القديمة.[2] تدرج ***المجتمع إلى طبقات***. فالبطالة والفقر فى المدن تصورها القصص وكذلك العامل المُجد المتواضع يتناقص مع الرجل الجشع الذى يحطم الأصدقاء فى تدافعه من أجل النقود والمنصب[3] المحاصيل النقدية Cash Crops زادت الثروات الجديدة التوترات المسببة للشقاق داخل نظام الأسرة الممتدة (خاصة بين الاكان من ناحية الأم) وتظهر فى نزاعات الارث وكثيرًا ما تتضمن المسرحيات موضوعات عن اتهامات بالسحر والتسمم الذى ينتج عن مثل هذه النزاعات في محيط الأسرة[4] ***معايير الجنس المتغيرة*** فقد أصبحت النساء أكثر تحررًا بازدياد، والنساء تكره الآن تعدد الزوجات ويحصلن على تعليم غربى، ويجربن تنظيم الأسرة وليصبحن تاجرات ثريات. وبالتالى فإن سلطة الزوج أصبحت تقوض وهو موضوع يعالج بطريقة فكاهية فى المسرحيات[5] ***مشاكل الأجيال***. فالتدفق المتغير دائمًا للأفكار الجديدة على شباب يصور بطريقة حية كما ينُتقد فقدان الاحترام للسلطة التقليدية ولتوضيح كيفية تناول هذه الموضوعات ونوع الموسيقى التى تعزف يلى ملخصان لمسرحيتين عرضتها فرقة چاجوار چوكر فى ١٩٧٣ و ١٩٧٤ .

ساعتان و ٢٥ دقيقة (الإنسان فى حاجة لمساعدة)

يذهب كوفى ابن المزرع الذى كان تلقى تعليمه، إلى أكر ليبحث عن عمل وتتبعه فيما بعد زوجته كومفرت وبعد أن استقر فى عمل يذهب والد كوفى لزيارته ويقدم لهما هدايا كما يعطى أيضًا هدية صغيرة لعمته Amakom وهى سيدة بغيضة إلى حد أنها تلعنه. يسقط كوفى على الأرض فى ألم مبرح وتستدعى كومفرت ثلاثة كهنة لهم قدرات سحرية يؤدون رقصة جامحة ويجردون كوفى من ملابسه ويتركون كمفرت معها الدواء لتدلك به جسده. وبعد عدة أسابيع تقنع سيلينا صديقه كمفرت أن نترك كوفى الذى لا يزال مريضًا وعاجزًا. فيُترك فى رعاية أمه وصديقه أوبيا. ولأن الدواء التقليدى لم يؤثر يحضرون قسيسًا مسيحيًا للمريض فيطرد القسيس من خلال الصلاة الروح الشريرة ويحصل على التوبة من العمة وبعد شفاء كوفى يُشاهد أحد الكهنة السحرة مرتديًا الملابس التى أخذت من كوفى ولم يرجعونها أبدًا. يقدم اوبيا بتقديم الكاهن التعيس حول المسرح ثم يأخذه العريف بولو وهوزا الشرطى وبينما كان اوبيا يشير إلى العمة المشعثه الشعر، وهو يتحدث فى مناجاة حول كيف أن الساحرات فى العائلة يمكن أن تسبب العقم والسكر والدين وسوء الحظ العام. وبالطبع يطلق كوفى كمفرت وبعد ذلك يتزوج ثانية. ويحقق نجاحًا كبيرًا حتى أن سيلينا المدللة وكمفرت تأتيان لزيارته كلاهما فى الوقت نفسه. تتشاجران ويطردهما أوبيا تنتهى المسرحية بكلمات والد كوفى ينصح الزوجة الجديدة بواجباتها وينصح كوى بالحاجة لأن يكون متواضعًا ويساهم بنفسه فى مشاريع مجتمع البلدة التى يقرر أن يستقر فيها.

كان ضمن الـ ٣٢ أغنية التى عزفت فى الاستعراض: ٢٣ هايلايف، يتنوع بين، الأداء الحزين البطىء لأغنية سريعة بمصاحبة رقص مهتاج وسريع: أغنية كاليبسو Calupso، مغناة بالإنجليزية، وأغنيات على موسيقى السوينغ Swing Songs كلاهما بالإنجليزية. (نوع من الموسيقى الجاز) إحدهما أعدت للمسرحية، والآخرى بعنوان تشا تانوجو تشو تشو وأربع أغنيات Chatlanonooga Choo Choo تتضمن موسيقى أكان الملكية (الادوا A dowa) وأغنية سكير تقليدية مرثاة تقليدية وأغنية عزفت على طبله الكونغا Conga Drum (طبلة طويلة ضيقة تقرع باليدين) والقرص المعدنى Gong أثناء مشهد القش (شىء كانت الشعوب البدائية تعتبر له قدرة سحرية على حماية صاحبة) بمصاحبة رقصة طقوسية كاملة، وأغنيتان عبارة عن ترتيل دينى Apostolic Hymns تغنى بلغة أكان (الكنيسة البابوية مسيحية اسما ولكنها بها الكثير من الملامح الإفريقية مثل مداواة الروح والتلبس Possession، بمعنى أنها توفيقية مثل موسيقى هايلايف وحفلات الكونسير Concert).

ثلاث ساعات وخمسة عشر دقيقة (إيها اليتيم، لا تنظر بحسد)

السيد چونسون مقاول بناء يعمل بعيدًا عن بلدته معظم الوقت. ولديه ثلاثة أطفال، واحد من زوجته الراحلة، واثنان من زوجته الحالية المستبدة، كمفرت. وكلما يكون بعيدًا تحابى أبنائها، كينج سام المتغطرس الابنة المتهورة دانسوا Dansowa على حساب اليتيم التعيس الحظ والمتواضع، كوفى انتوبام تُحضر أوبيا Opia للمنزل كخادمة لمساعدة كمفرت، ولكنها لاتقدم الطعام له أو لكوفى وأخيرًا تقرر أن تتخلص من كوفى كلية بإرسال روح شريرة له، ولكن ينقذه ثلاثة

ملائكة تغنى تراتيل دينية وينزعج السيد چونسون بشدة من تصرفات زوجته حتى أنه يرسل كوفى إلى كوماسى Kumasi لاستكمال تعليمه بعيدًا عن طريق الأذى. وتمر بعض السنوات وبينما تبدو دانسوا وكينج سام حياتهما فى حانات البيرة يستمعان لأغانى البوب، فإن كوفى يعمل بجد فى المدرسة ويكافىء بالنجاح فى امتحان الدخول العام Common Entrance Exam ويصبح مدير مكتب البريد ويتزوج ويسافر لبلدته ليقدم زوجته إلى الأسرة. يصل ليجد كينج سام منهك من مطاردة النساء ومطرود من المدرسة تسدى زوجة كوفى النصح للفتيات عن كيف يجب أن يتصرفنى فى البحث عن ازواج.

يوزع بعد ذلك الزوجان هدايا للجميع ويعدان بمساعدة سام لاستكمال تعليمه إذا غير من طريقة حياته. يغنى السيد چونسون الهايلاف الختامى الذى يوضح فيه مشاكل من يكون له أبناء من أكثر من زوجة، ويشير بالذات بالعاملة التفضيلية للأبناء من والدتهم وسوء معاملتهم من زوجة الأب. وهو أيضًا ينصح الشبان لاحترام أقاربهم من كبار السن، وإذا لم يكونوا ناجحين فى حياتهم أن يرتحلوا ويجربوا حظهم فى مكان آخر.

يضم هذا الاستعراض ٤٠ أغنية فى مجموعها وبه ٢٩ هايلايف: واحدة من أغنية جنائزية اكان تغنى بلغة الفانتى Fanti، لغة اكان، وواحدة quickstep رقصة الخطوة السريعة تسمى ابكى ياحبيبى ابكى تغنى مرتان بالإنجليزية وأغنيتان دينيتان Apostolic Hymns تغنى بالاكان، وأغنيات دينيتان مشيخية (تبع الكنيسة البروتستانية) تغنى بلغة أكان، وأغنية روك اندرول لا تغنى وانما يرقصها كينج سام ودانسوا يظهر أن فيها بصورة حيه كم هما مدللان وأغنية

روحيـة One Soul Song تسـمى "Funk, Funky" يغنيـهـا ويرقصـهـا كينج سـام وفيها بعد تقلدها بطريقة ساخرة اوبيا وأغنية كونغولية Congo number لا تغنى وانما ترقصها دانسوا فى بداية المسرحية.

الفصل السابع عشر
الفلكلور والتراث
فى مسرح كليف لوبوار بتشونج
Cliff Lubwa P'chong

***Sam Kasule* سام كاسول**

لوبوا بتشونج الكاتب المسرحى الرئيسى فى أوغندا الذى يكتب باللغة الإنجليزية. وتتضمن أعماله Generosity Kills الكرم يقتل و The Last Safari الرحلة الأخيرة (١٩٧٢) The Minister s'wife زوجة الوزير (١٩٨٢)[٢] والتى فى طريقها للطبع ***The Bishop's Daughter*** ابنة الأسقف (١٩٨٨)[٣] التى تناقش التدهور الأخلاقى والنفاق فى الكنيسة اليوم Do Not Uproot The Pumpkin لا ***تجتث اليقطين*** (١٩٨٧)[٤] وهى مسرحة للعمل الأدبى Song of Lawino[٥] أغنية لاوينا بقلم أوكوت بيتك، Okot P'itek ***الأقارب والقريبات*** (١٩٨٨)[٦]التى تتناول قضايا العائلات الممتدة و The Madman المجنون (١٩٨٩)[٧] وقد وصف كل هذه المسرحيات على أنها "سياسية جدًا جدًا"[٨] وقد نشر كذلك مجموعة اشعار كلمات انينى" ١٩٧٥[٩] وهوكاتب مسرحى واقعى ومباشر وينتمى إلى "مدرسة الأغنية" وأصبحت الأغنية وهى النوع Genre والآدائى التقليدى الأكثر شعبية، الفكرة الرئيسية Major Motif فى كتابات اوتوت بتبيك والعديد من الكتاب الأوغنديين ويكيف هذا الشكل ويحول التعبيرالاصطلاحى إلى الإنجليزية

مما يجعل الناتج الأخير يروق الجمهور المتعلم وشبه المتعلم على السواء. وهو يطور الملامح الأسلوبية للخطابة التقليدية كوسيلة لإعادة إيقاظ المسئولية الجماعية الكوميونية فى المجتمع. وحساسية لبوا للقضايا الاجتماعية السياسية و"الإنسانية" كبدائل للاستبدادية السياسية واضحًا فى النصوص المسرحية التى سنناقشها فى هذا المقال.

الكرم يقتل[١٠].

مسرحية Generosity Kills مثل الرحلة الأخير The Last Safari هى مسرحية لأسطورة وتنتمى لأعمال لوبوا بتشونج الأولى يضع فى السياق الفوضى فى تاريخ أوغندا كانت كتبت للعرض خلال أسبوع مهرجان فنون ماكرير Makerere عام ١٩٧١ وفى الحبكة تكتشف لاتينا طريقة جديدة لعمل البيرة وفى فرحتها تخمرها وبكرم تقدم منه للجماعة كلها، يتناول رئيس القرية كمية كبيرة منه فيغمى عليه ويعتقدون خطأ أنه مات وعندما يفيق من سباته يطلب أن يرى لاتينا لتهنئتها، فقط ليخبرونه بأنها قُتلت، الفعل الذى يحقق المثل الأكولى Acholi القائل "الكرم يقتل الكرماء" ومهارات لاتينا فى عمل تخمير الشراب وابتكارها وكرمها تؤدى إلى موتها وتخذ لوبوا بتشونج شكل وبنيه الحكاية الشعبية موضحًا كيف أن التصرف الصادر عن حسن النية الزائد يمكن أن يكون مؤذيًا للشخص.

تبدأ مجموعة من الناس فى شرب البيرة الجعة فى بيت لاتينا. المشهد أمسية تقليدية يكتمل برواية الحكايات والرقص والموسيقى. ويشار للشخصيات فى هذا

المشـهـد بـ الرجل الأول والـرجل الثـانى والرجل الثـالث وهم قـرويون أو ممثلون للمـجـتمع وأصـواتهم يمكن للراوى تقليـدها بسـهـولـة. وباسم أحـد شيـوخ القـرية، الذى يصل متـأخـرًا أكثـر مما ينبغـى ليشـرب من الجـعـة، يحـذر الصـبى The Boy الفـتـاة لتـرك البـاقى فى قـاع الاناء وبعـد أن تلح على الشـيخ لكى يشـرح كـيف أن "الكرم" الذى ليس له.... أيدى/ لحـمل السكين، العصـى أو الرمـاح/ يقتل... يمكن أن يقتل لتينا، يصـبح الشـيخ الراوى والعـراف ويتـحـول المشـهـد إلى إعـادة تمـثيل لأسطورة لاتينا. يسـتخدم عبـاءة العـراف "وشخشيـخة اليقطين" Gourd Rattles لاستحضار روح لاتينا وأعـدائها. تدل الأصوات الغـريبة على رد الأرواح لأصوات الشـخـشيـخة التى تسـتحـضـرهم. وفى الأداء ينضـم الشيخ وجـمـهوره للجـمـهـور الثـانوى فى الحلقـة خـارج المسـرح ليشـاهدوا إعـادة تمثيل الأسطورة. والشـيخ، كعراف يهدىء من روح لاتينا وهـى تقتـرب نحو الأرض من العـالم السـفلى مشيـرًا لهـا "تعـالى فى سـلام... ببطء، ببطء.." وتظهـر لاتينا وابنتـهـا لاوينو فى وسط المسرح وفيما بعد ينضم إليهـا اولوما الزوج. وبعد أن تنجز لاوينو إبداعها، يرقص اولومـا بطريقـة ثملة ويضـحـك بينمـا لاوينـا تغنى متنقلة من الصـوت العـادى إلى صوت عالى الطبقة حتى تصل إلى الذروة.

يتـحـقق التـهكم الدرامى من عندهـا ينبـذ توون - كـو Twon - Go والجيـران الآخرون فى البداية الجـعـة "كـخبـز مـشبع بـالماء" أو تقيـؤ الكلب المريض "لكنهم يكتشـفون فعـاليتـه والشـىء المفلت هو الروح الكوميـونيـة للمـجـتمع التى تتجـاوب جـمـاعـيًـا تجـاه الإنـذار - هـذه المرة ينتج مـن الإثارة - ويرغـبـون تقـاسم إنجـازات ونقـائص جيـرانهم وتلاحظ لاتين اخـلاقـيـات الكومـيـونيـة Communal Ethics عندما تأخذ جعتها للزعيم لأن

.... يقول أهلنا

إذا ذبحت حيوانًا، مهما كان صغيرًا

تعطى ساق منه للزعيم

أيها الزعيم... تفضل نصيبك

يزدرد الزعيم المشروب ويتحدث بطريقة هائجة، وهو يقص بطولاته مع خلفية من موسيقى مثيرة. وتصبح سخرية لوبوا بتشونج من الزعيم فى المقتطفات التالى:

(يشرب الزعيم ثانية منه بدون توقف. يبدأ يترنح. ينهض، يسقط اليقطين Calabash ويبدأ يتحدث بطريقة هائجة)

ذهبت للصيد

جاءها جاموس

جاء وكأنه يغنى:

أيها الأطفال، أطفال، أطفال

انظروا، انظروا، انظروا

كبدى، كبدى، كبدى....

(ينظر على أحد مهرجى القصر Court jesters الذى لا يقف حتى بالقرب من أى من زوجات الزعيم)

الزعـــــيم:

أنت، أنت ماذا تفعل؟

مهرج القصر:

لاشيء، لاشيء يازعيم.

الزعـــــيم:

لا شيء، يازعيم، لا شيء يازعيم، أتظن أنني أعمى؟

أتظن أنني لم أرى ما كنت تفعل؟

(يترنح نحوه بطريقة ثمله)

كيف تجرؤ أيها العامى أن تلمس زوجه الزعيم؟

ينبعث الضحك من الجمهور بمحاولته مطاردة مهرج القصر حول المسرح. وبينما يضرب الزعيم مهرج القصر يراوغه الأخير فيسقط هو على الأرض وينبعث المزيد من الضحك من جانب الجمهور بمحاولاته المخففة للوقوف قبل أن يتمدد منبطحًا على الأرض فى النهاية ثملاً بطريقة أفقدته الوعى. ومثل أى فرد من العامة يفيق من سباته بارتباك بخفقان الطبول و الماء البارد الذى صُب عليه وعبرت لحظة الصمت عن الخشية والارتباك والصدمة والأحساس بالذنب الجماعى بينما ينظر الزعيم حولة بحثًا عن لاتينا. ويقصد بإبراز الزعيم فى هذه الحالة ليس فقط انتقاد الزعماء الذين يتصرفون بطريقة مناقضه لمواقع المسئوليه التى يشغلونها فى الجماعة، ولكن أيضًا لتحذير الناس ضد شرور تناول مشروبات قوية.

يريد لوبوا بتشونج استرداد جماليات الاكولى Acholi بالإنجليزية، ويتحقق التأثير الشاعرى للمسرحية خلال الصور والرموز و الأمثال والاستعارات التى

ترتبط بالبيئة الثقافية وجزءًا لا يتجزأ من حياة الجمهور وعلى سبيل المثال، وصف فعالية الجعة يقول الرجل الثالث "أنظر كيف تتقيأ الجعه رغوة نظيفة" وتصف لاتينا نهر لاوينا المنبثق بأنه مثل ثمر "الببو" تتضح المشاعر فى اللغة فى وصف اولوما للجعه ك

... ليس جاسيًا Gasia (يذوق)

أنه حامض (يذوق)

مر - مر (يذوق)

حلو - حلو (يهز رأسه)

قوى قوى...

تستخدم الشخصيات التشبيهات البلاغية، وأسماء المديح وصورًا أخرى لوصف إحداها للآخرى مثل وصف اولوما للاتينا ك "... حماة الطيور..." التى ضُرب فمها بخصية ماعز ذكر، تمجيد الجذور بذكر العشيرة ومدح الآباء رد غريزى فى حياة الناس اليومية، ويفعلون لإستجماع شجاعتهم فى أوقات الخطر، ولإظهار فخرهم وتحذير الأعداء المحتملين وإبراز التصميم:

أولومـــــــا:

ايتها المرأة اصمتى!

دعينى أشرب هذا المشروب فى هدوء

(يشرب ويتجشأ)

أنا ابن امنى!

أنا ابن المرأة

ذات الأسنان البيضاء

مثل قمر الموسم الجاف!

أنا زوجتك أضربك بيد الهاون...

(صفحة ٩-١٠)

إنها المدح والعبارات النعتية التالية المتملقة التى تضع المشهد الذى يتقاسم فيه جيران اولوما جعته بمرح ودعاية:

يحمل اولوما Oluma اليقطين فى يد لتصافح معه (Twon - Coo) وهما يمد حلق أحدهما الآخر.

اولـومـــــا:

يااا توون كوو!

توون كـــوو:

يااا اولوما يااا!

اولـومـــــا:

يااا تبول الكلب فى جرحك!

توون كـــو:

يااا زوجتك تضربك بيد الهاون!

اولـومـــــا:

كيف حالك يا رجل؟

توون كـــوو:

موفور بالصحة كشروق الشمس

اولـومـــــــا:

انزل عجزيك يا رجل.

تووون كـــوو:

(يجلس) أشكرك ياصديقى ماذا تشرب؟

اولـومـــــــا:

نحن نشرب خبز الدُخن الذى اسقطته ابنتنا فى الماء

توون كـــوو:

إذن أنت تشرب جازيا، هراء؟

بوضع الشعائر والعرافة والابتهال والأسطورة جنبًا إلى جنب فإن لوبوا بتشونج يحول نوع رواية الحكاية التقليدى إلى شكل مسرحى. والنتيجة تجربة مشتركة تبادلية للأسطورة من قبل كلا الجمهورين الجمهور الأولى يشاهد الراوي يحى الراقصة والجمهور الثانوى يشاهد المسرحية.

الرحلة الأخيرة The Last Safari.

هذه مسرحة للحكاية الشعبية الموجودة فى كل من الألكولى وبوغاندا Alchohi And Buganda المتمركزة حول كيتيمو (أو مپوبى فى بوغاندا) صياد ذو شهرة واسعة يتحدى علامات القدرة المنذرة بالسوء. عندما يذهب كيتيمو للصيد إذا به ينتهى فى مملكة الموت فى العالم السفلى. يعتقه الموت بشرط الا يكشف أبدًا عن تجاربه وعندما ينكس وعدة يضربه الموت.

يركز لوبوا بتشونج انتباهنا على الرمح، أقوى رمز لبيت الآباء والأجداد فى العديد من المجتمعات الأوغندية. أنه فخر البيت ومصدر الطعام والحارس/ للجميع ! وفى حالة من الأهمال والصدأ، يكتشف الرمح الشاب الذى يحذر الناس وينادى جميع الشخصيات على المسرح، ويشرح العجوز التدنيس بينما ينطلق الجميع فى ترنيمة حزينة يتهم الجماعة لأهمالها "مزار ابى" وتركها "رمح الفرس Hoppo - Spear نائمًا" ويعلن العجوز أن الفوضي الاجتماعية، والاضطراب والسلب والسرقة ستسود وسيكون على المجتمع أن يدفع الثمن وتؤكد الترنيمة الحزينة الذنب الاجتماعى المشترك. إنها ترنيمة حزينة لمجتمع غاص إلى الفوضى بسبب. أفراد طائشون كان المفروض أن يكونوا حراس ضمير الناس، يرمز لها جسديًا بمزار الأسلاف فقد ساهم المجتمع كله فى تآكل الجوهر الإنسانى العادات الثقافية التى تجعله واحدًا. وتوازى حالة الرمح المُهمل حالة المجتمع الذى أصبح ضعيفًا، بلا عون ولا مدافع.

كانت الحركة الأولى تمتلىء بعلامات منذرة بالشؤم مثل أصوات صياح الديك، ونعيب البوم، وعطس كيتيمو وهو ينظف رمح الصيد. وتحلم زوجته بينين Binen، بكيتيمو جالسًا تحت شجرة كيتوبا ضخمة Kituba بينما كان الشباب يحفرون قبرًا (صفحة ٢٧) وبعكس تفسيرها للحلم - كيتيمو لا يجب أن يذهب للصيد - يتنبأ كيتيمو صيد ناجح علاوة على ذلك، تجذب بينين نظر ابنها إلى العدد الكبير من العلامات المنتز بالشئوم التى تحوم فوق المنزل:

بـــيـــنـــين:

م م يابنى، هل تسمى ذلك
نجاح
الا تعرف
اللحم أحمر
مثل تربة القبر؟
لتزداد الأمور سوءًا
كانت بومه تنعت
بالضبط قبل أن تستدعينى
عندما تنعب البوم عند الفجر
تعنى الموت. الموت الأكيد.
لذلك، هذه البومة
تعلن موت أحد
وذلك الشخص
لابد أن يكون قريبًا، قريبًا
لأن البومه كانت تجلس
على سطح بيتك

إنها مثل هذه العلامات التى يستغلها بتشونج لخلق اختزال مسرح أهلى[١٢].

والمسرحية إعادة بناء متعددة الجوانب لمواقف الالكولى، وطرق تفكيرهم والشعائر الاجتماعية المتعلقة بالموت والقدر الإنسانى والمأساه هم جماعى

يتقاسمه الصديق والعدو. وخلال الصور البلاغيه يذكر لوبوا بتشونج الجمهور أنهم لا ينبغى أن يضحكوا على ضحايا الموت مثل الديك Cock:

الشـــــيخ:

(الديك يصيح) ديكى وانج كارومو نينو بالا!

رجـــــــل:

غدًا السكين ستغوص أسفل حلق الكبش!

زعيم *العشيرة:*

ويرد الكبش أن كونو إيبى كوير كى ابيرلا باكوارا؟

رجـــــــل:

وماذا عنك أيها الديك كيف ستفلت

من التضحية بك عند مزار الأسلاف؟

زعيم *العشيرة:*

(يخاطب الجميع) الموت الذى قتل أخاك سيكون الموت الذى سيقتلك.

فطبيعة الموت الموجودة فى كل مكان يعبر عنها المدح المطول لبينين ومحتوى المضمون للترانيم الحزينة، باستخدام المبالغة وتشير لفقد أنها المأساوى لابنها ك:

... الفأس الحاد لموت، القاسى اسقطت كيتيمو... و

إذن لابد أن يكون ابنى مات

يا أهل عشيرتى. تعالو وانظروا إلى

هذا العالم القاسى جثى فوقى

وسحقنى كلية.

(صفحة٣١)

وهى تشخص الموت، وترسم صورة لشخص قاسى، بهيمى ومتعطش للدماء يقطع الناس كالأشجار. ويلاحظ اوكوت بيتيك أن بين الالكولى يوصف القدر بصور الصيد يجثو ويسحق "ويشتق هذا من الطريقة التى يسقط فيها الجاموس المجروح، لفقدانه القوة، ويسحق ضحيته بوزنه الضخم.

والخاتمة الذروية Climactic Conclusion للمأساة تقليد مايم Mime متزامن للموت الموجود فى كل مكان واعوانه يرقصون على إيقاع ترنيمة حزينة الكوليه Alkoli يمشون بتشامخ ويصيحون ويسعون وراء كيتيمو لموته وتصور الميتافيريقا الالكولية كيتيمو فى معركة مع الموت بينما ينظر أهله وهم عاجزون بينما يتراجع هو وراء الأفق. ويمكن للجمهور:

.... إن يجلس ساكنًا تمامًا على مقاعدهم بالرغم من كل نسيج عضلى فى كيانهم يتقر لكل حركة صغيرة أو صوت أو انطباع يسقطه الممثلون عليهم... صامتون بشدة ولكن فكريًا وعاطفيًا نشيطون فى المشاركة...[١٤]

والطقوس المقدمة فى مجموعها فى مباركة بينين Binen لرماح الصيادين يحمل كيتمو واصدقائه يحملون رماحهم ويقضون مشكلين قوسًا بينما يقف الشيوخ وراءهم.

تلهم صلاة طقوسية دينية مقصود بها أن يسترضوا الأسلاف، الصيادين ويتوددون إلى الحيوانات لتدخل شراكها وتنشد فى ابتهال وبينما تنثر بينين ماء الطقوس على الرماح، تقود لانشاد ويرد الشيوخ بالبيت الآخير من تعويذتها لايرد الصيادين حتى الجزء الآخير من الصلاة تصلى بينين للأسلاف لمباركة الرماح بحيث إنها تقطر أحمر بدماء الحيوان وتطلب من الأرواح الشريرة التى تعيش فى الأنهار والأشجار الضخمة، والجبال المظلمة والغابات الظليلة والكهوف والحفران تسلم للصيادين ويوضح هذا الجزء من الصلاة الطبيعة الميتافيزيقية والكونية للعقيدة الالكولية وامكانية التحادث مع الأسلاف الشريرة والطيبة أيضًا.

وتقديم القرابين والشعائر اوجه هامة فى تطور الحبكة وعودة كيتيمو من الدغل تصوير لحشد جنائزى "بدون خوف" يعبرون عن رأيهم من أجل خير ضحايا الموت والمجتمع. ويؤكد الشيوخ لكيتيمو أهمية التضحية الفورية للدموع الكاذبة التى تذرف - أن تغسل على الفور بدماء ثور - و الا فسوف ينتهى به الأمر فى "بطن الأرض" ويتذكر الشيوخ كلمات ليكاموى Lekamoi وهم يستخدمون التنكر:

لايزال ليس عندى ثورًا

لايزال ليس عندى ثورًا ...

الآن اين الشاب؟

أليس فى بطن الأرض؟

يستخدم الرجال الذين يقودهم زعيم العشيرة صورًا قوية لتوضيح فكرتهم.

زعيم العشيرة:

إذا كنت تريد أن تقتل ثعبانًا بأمان، فأقتله فى البيضه لا تنتظر حتى يتنفس.

(صفحة ٤٥)

الشــــيخ:

الشر مثل روث الكلب، لابد أن يزال من الأرضية بينما لا يزال يصدر بخارًا

الرجل الأول:

فعلاً، إذا انتظرت حتى يبرد سيصدر رائحة كريهة.

(صفحة ٤٥)

يستخدم بتشونج اللغة بحدة مثلما فى الحديث عندما تندب بينين موت ابنها يشعر خطابه المراسم الجنائزية. وهى تجذب الأنظار إلى محنتها بمسرحة حزنها وهى تتخيل ابنها يبلى/ فى مكان ما فى العشب/ مثل كلب! (صفحة ٣٩) وفى كربها تشجب الضباع والنسور ذات العلامه البيضاء على الرأس والديدان تضحك على جسد ابنها وتكسر عظامه و تلتهم امعاءه، وتحفر جحور فى عينيه وأذنيه وفمه الجميل (صفحة ٤٠) وهى تأخذ الجمهور لمدى أبعد إلى الهاوية بتناوب الصور عن جسد كيتيمو ينهشه مخلوقات الأرض وكذلك البحر وتزيد الصور التى تستخدمها بينين من حدة المأساه لأنها داخل نظام التجربة الاجتماعية المباشرة وكذلك فهى تشير بطريقة مجازية لتجاربهم تحت حكم أمين(١٥).

المجنون.

تعكس هذه المسرحية، المكتوبة بعد فاصل غير فيه لوبوا بتشونج أسلوبه، نضجه ككاتب مسرحى قادر على مزج المعاصرة والأسطورة، بين الخرافى وخيال جامح وتناقش المسرحية "المجنون" أن المغالاة فى الانانية وثقافة البندقية المستوطنة فى سياسة اوغندا وترثى المسرحية ثمار الاستقلال Fruits of Indepndence Matunda ya Ururu، التى لم تسلم فسببت شللاً فى مجتمع توقفت فيه الساعات البشرية والوقتيه:

> كانت الساعة فى عيادة العين والأنف والحنجرة بمستشفى مولاجو التى تحظى بالاحترام تشير إلى ٥٦ : ٤ وعلى برج مبنى إدارة جامعة ماكيرير تشير الساعة إلى ١٢:٢٠ وفوق المدخل الرئيسى لدار القضاء العالى وسط المدينة فى كامبالا تشير الساعة إلى ١١:١٤ وداخل مكتب البريد الرئيسى تشير إلى ١٢:٢٧ فى كل أنحاء كامبالا توقف الساعات - على أوقات مختلفة[١٦].

إنه مجتمع فيه النخبة فى الجامعة القومية يقودون... "سياراتهم المرسيدس على رصيف المشاة حتى باب مبنى مكتبهم[١٧] فى أوغندا التعبير اللطيف لهذا الجنون المؤسساتى Institutionalized Madness هو الأمينيزم أو الأبوتيزم Oboteism أو Aminism فى مسرحية المجنون، ثم مسرحية أسطورة Walukagga والوكاجا بحيث أن فى كل مرحلة هناك معادلة مع الموقف المعاصر يمكن التعرف عليها (نفس الأسطورة عالجها إلى كييون Eli Kyeyune فى Bemba Musota وفى الأسلوب فى أوغندا الذى به يستخدم الفنانون الفلكلور، وموضوعات ما قبل فترة الاستعمار والبُنى التقليدية لتفسير ونقد الظروف

المعاصرة ومثلما فى المسرحيات الأولى، يلعب الراوى دورًا رئيسًا فى الحبكة. وهو يلخص النزاعات فى الحبكة مؤكدًا على الخوف الذى يعيشه القرويين، ... ففى كل صباح أشرقت الشمس ومعها أخبار عن بعض الأوامر الجديدة... ولم تكن حياة أى فرد فى أمان (صفحة ٥) ويؤكد على أعمال الزعيم الشريرة، ويسجل تلاعبه على الناس خلال النهب والتعذيب والقتل. وكان رجال الأمن المحاربون يتبعون تعليماته بدون "الاهتمام بالصواب والخطأ... كانوا يعملون فى أى مكان وأى وقت وأمام أعين الناس... كانوا يشنون حروب التخويف والرعب... يسلبون ويحطمون الممتلكات يقتلون ويجرحون، يغتصبون النساء الصغيرات والكبيرات والأرامل... يبذرون الأيدز (AIDS)! (صفحة٦) ووصل الناس مستوى الحضيض عندما كسر المحاربون الملكيون، وهم ينفذون "الواجب المؤلم" لجمع دموع وشعر البشر، الزجاجات واستخدموا القطع لحلق الرؤوس. فى النهاية دفع "الغضب الشعبى" الزعيم ليتخلى عن السلطة للجنة من الزعماء. وكان شكل النهاية End Form للحكايات الشعبية فى أوغندا يستخدمها الراوى عندما يصف كيف كان الناس يحتفلون بسقوط الزعيم:

... جئت أقول لكم الحكاية (يعزف بالقيثاره Bawl Lyre نغمة قصيرة) وحتى يومنا هذا فى أوغندا هناك مثل يقول: سوف يأخذ الرجل مشكلته إلى جنون عندما يفشل العقلاء.

(صفحة١٠٩)

وأحد الشخصيات فى المجنون The Madmen هو والوكاجا، الحداد وهو فى أدب الغاندا Ganda المطبوع شخصية من الفلكلور [١٨]. ويستغل لوبوا بتشونج

النزاع بين زعيم مصاب بجنون العظمة ومستغرق فى ذاته وبين القروى والوكاجا. ويمثل الأخير إرادة الشعب، والعناصر التى لم تفسد فى الوجود الجماعى (الكوميوني) المتآلف والإنسانية أما الزعيم فيمثل الحكام المستبدين.

يرتاب الزعيم فى الجماهير ويقوم بالزيارات بدون اعطاء وقت كافٍ مقدمًا وعندما يظهر على المسرح فى آخر الأمر يقلب عينيه "المرتعبتين... بطريقة رهيبة ليخيف القرويين وهذا يقلد بطريقة ساخرة Parodies الطريقة التى كان فيها كلا من أبوت Obote وأمين Amin يواجهان جمهورهما فى مدة انحسار حكمهما وباستخدام العبارات والكلمات التى يستمتع بها الديكتاتوريين، ينسق تصفيق قسرى من القرويين. فالناس "واسياده" وهو "خادمهم المتواضع" صبى الشامبا "Shamba Bay" يكدح فى حدائقهم من أجل مصلحتهم لهذا السبب فهم "بدناء" ولابد أن يصفقوا لسعادتكم "وصوره البلاغية واستعاراته البهيمية وفاحشة تظهر شخصًا و شلت دماغة السلطة والثراء والدماء المسفوكة بغير ذنب. على سبيل المثال فهو يوضح مساهمته لرفاهية القرويين بمقارنة حالتهم المادية فى بداية حكمة "بدجاج بللتها أمطار غريزة... أبقار تعانى من الدوسنتاريا (صفحة ٢٣) ولكنها الآن "بادية عليها أمارات الصحة مثل أشبال الأسد!... مثل جرو الكلب... تفور بالحياة مثل جعة كويتى Kwete مختمرة جيدًا! (صفحة ٢٤)

ويتضح قومية الزعيم الفكرية وسذاجته فى اللغز الذى يعطيه للنساء لحله. وهو غافل عن معاناه شعبة و يفشل فى تأويل رد النساء على لغزة الذى يرددون فيه المعاناه التى أطلق لها العنان بسبب طمعه فتقلن له، أن بعد تناول كثير من

الطعام الذى يسيل اللعاب فإن جوعه يذهب إلى شخص فقير فى مملكته وكذلك يفعل مرضه بعد أن يشفى من أحد الأمراض. ويعنى حل النساء للغز أن حكم الزعيم فقط أصاب المجتمع بالتعفن. ويصدر الزعيم فرمان أن لا أحد غيره فى المنطقة التى يتزعمها يشار إليه بلقب زعيم "بعد ذلك الوقت، وجميع حاملى اللقب سيسمون منذ ذلك الحين بـ ملاحظى العشيرة، رؤساء القرية ومنظمو الجماعة..." (صفحة ٢٥)

وتتحقق السخرية الدرامية عندما ندرك أن "صيادوا الزعيم" ستصبح بطريقة فعاله "صيادو الرأس" ويضيع التلاعب اللفظى على الجمهور بينما القرويون "على سن الرمح" (حافة البندقية)، يرتلون اللازمة التى توازى أغنيات الحفلات المعاصرة "زعيم واحد، منطقة زعامة واحدة".

تستخدم طقوس القرويين لتقديم هدايا للزوار من أصحاب المقامات الرفيعة بنائيًا يعجل النزاع بين الزعيم وشعبة يقدم رئيس القرية الأول "مطرقة" للزعيم ويقدم زعيم القرية الثانى سلسلة "A Chain" رئيس القرية الثالث (Matchet) ويقدم رئيس القرية الرابع "رمح" الزعيم هو القاتل الرئيسى الحداد البارع، يشكل الأجساد الميته من الرعايا البشر. ويدرك الجمهور بسوء الاستخدام الظاهر فى هذه الرموز للتعذيب والموت الوحشى بحيث أن الاسم اللطيف الذي يستخدم بدلا من أمين هو الماتشيت Matchet "البلطة" ونظامه نظام البلطة. والتوازى المقصود لحكم الزعيم مع أمين وأعضاء أمن الدولة لفترة ما بعد أمين (صائدو الرؤوس).

ويتحدى الزعيم، الذى يثيره المدح لوكاجا، "... حدادنا الماهر والكاجا... شكل لى رجلاً يستطيع أن يأكل ويتضور جوعًا، يستطيع أن يبكى ويضحك، يحب ويكره، يقتل ويُقتل..."(صفحة ٣٩) لأن الغيرة والتنافس والطموح والطمع أصبحوا طريقة حياة المجتمع، وأصبح خطف وأبادة رفاق العمل الجيران والأقارب شىء عادى ومألوف وفى النزاع بين لوكاجا والزعيم الأخير يسانده الحدادون الأشرار كان أعداء والوكاجا يشغلون انفسهم فى الطعون البذيئة، ينشرون (مجاباة الأقارب فى الفساد) والغيبة والتشاحن والقيل والقال والاتجار فى الاشاعات.

وتتضح رؤية لوبوا بتشونج الدرامية بأختياره لمواد من الفن الشعبى من شرق وغرب وشمال وجنوب ووسط أوغندا لتصوير الأنواع من الجنون فى عصرنا ومكاننا[٥] فى مقابلة أجريت بعد العرض الأول لمسرحية "زوجة القس" لاحظ أن "... بعد سقوط أمين بخاصة... حوالى ٩٠ فى المائة من رؤوس الأغنديون لم تكن سليمة (مضبوطة)..."[٢١] باستخدام الجنون كفكرة رئيسية فهو يفكر فى أزمة الأوغنديين الذين تستمر معاناتهم على يد مجموعة من الساسة المجانين فهو يتجاوز فترة تاريخ أوغندا ما بعد الاستقلال ويطابق أشكال "الجنون" الإيجابية والسلبية فى المجتمع موضع نقده الجنون المدمر والسلبى للساسة الذين نقلوا الزعامة فى أوغندا من التصالح إلى التخويف، من التخلص النظامى للمواطنين فى نظام أمين وما يقرب مذابح الإبادة الجماعية تحت حكم ابوت Obot. وإضافة المجنون إلى المسرحية ملمح فكرى هام. وهو يصور ماضى وحاضر وربما مستقبل الشعب وهو مثال حى لهؤلاء الناس الذين دفعوا ثمن مقاومة أوامر

الزعيم. وهو يدخل، "... مرتديًا بعض العظام البشرية حول رسغ القدم مثل اجراس الرسغ (الخلخال؟) ويحمل جمجمة بشرية فى يد وضحك على (و) بالجمجمة" (صفحة٥٢) وهو يستجوب الجمجمة البشرية، رفيقه الوحيد، ورمز الموت والرعب الموجود فى المجتمع.

لمن كنت تنتمى؟ ماذا كان جنسك؟ مكان ميلادك؟ عمرك؟ عملك؟ قبيلتك؟ دينك؟ حالتك الاجتماعية؟ كيف لاقيت موتك؟ صفحة ٥٢

ويردد السؤال عن هوية الجمجمة التصريح الذى أدلى به نائب الرئيس الأوغندى والذي يفيد بأنه لا ينبغى أن يتهم بالفظائع (فى مثلث لويرو) لأن الجماجم فى لويرو لا يمكن التعرف عليها[٢٢] وتحل الجمجمة محل الطبلة كرمز للملكة. المجنون:

... (يرفع الجمجة البشرية) هذه هى طبلة الزعيم الملكية! (يفزعها لفترة وجيزة...) صفحة٦١

إن استبدال الجمجمة - التى يفترض مقدمًا أنها جمجمة زوجته التى "اختفت(٢٣) مع أطفاله من منزله - كحقيقة هذه المنطقة يشير إلى حل العقدة Denouement.

ولشخصية المجنون أهمية مجازية متعددة الطبقات فى هذه المسرحية. ومثل ماچانجا و(فى مسرحية Majangwa) لسيروماجا، فإن المجنون هو "ضمير" المجتمع متهمًا الجمهور لسوء معاملة المرضى الذين بينهم فهم.

يلقون نكاتًا قاسية على! انتم تطلقون كلابكم على ! وواحد منكم ذات ليلة خربشني فى كل جسمى بسهمة الشائك لأنى نمت فى شرفته! وابنائكم يلقون حجارة على ولكنكم لا توبخونهم! حيوان مؤذى قادم من دغل مؤذ. فأنتم وأطفالكم واحد: مجانين! انتم مثل الزعيم تستمتعون بإيقاع الآلام بالناس مثل الزعيم!... وهو يؤكد على "حس الدعابة المجنون" السائد فى المجتمع الذى يجعل الناس.

... Nyah Nyah Nyah نياه، نياه، نياه! (يضحك) على محن الآخرين وعلى كل شىء... حتى عندما يقول الزعيم أو يفعل شىء يشد شعورنا ويجعل الغضب يخنقنا، تتفجر نياه، نياه، نياه، نياه، نياه، نياه، نياه، نياه... نياه! (صفحة٦٨)

يمحو المجتمع إحباطاته والفساد الأخلاقى والمادى على المرضى بأمراض عقلية، تحولهم إلى "حاملى" الشر انقلاب درامى Dramatic Reversal عندما يعلق المجنون بأن "الجنون" فى المجتمع وصل أعماق بفيضه غيرتها صلوات الأسلاف فيما يتعلق بكوزمولوچيا (علم الكونيات) المجتمع.

أصبح الشمال (الآن) جنوب والجنوب الآن شمال. والشمس تشرق من الغرب وتغرب فى الشرق...

وعلى عكس رؤية العالم الالكولى الذى يدعو فيه الناس للشر لينز مع الغروب، فتطلب الصلاة:

كل الشرور

الآتية

دع الشمس التى تغرب

تنزلها

فى الشرق!

وهكذا تنزل

فى الشرق!

صفحة ٦٠

وصورة المجنون عن "الرجل" الذى يستطيع التعامل مع الزعيم بفاعلية هى استعارة لوبوا بتشونج للحاكم القوى، القادر على تطهير البلد من كل الشرور التى يرمز لها الزعيم. وهو يعرض على والوكاجا الحل لورطته خلال لغز يعطية للزعيم. ولتهكمه من مشاكل والوكاجا، يذكر أن رجولة الزعيم فى انحسار والا لم يكن سيطلب "رجلاً" يشكل من الصلب وفى هذه الحالة يطلب من والوكاجا أن:

> ... يشكل لنا رجلاً يستطيع مجابهة الزعيم. رجلاً حقيقيًا سوف يصارع الزعيم ويطرحه أرضًا (يمسك والوكاجا ويطرحه أرضًا) هكذا... رجلاً ليس بخصيتين فقط وانما خمسة، سيمسك بخصى الزعيم الكبيرة ويشدها من اجلنا فقد دلل الزعيم خصينا طويلاً أكثر مما ينبغى! (صفحة ٥٦)

إذا أراد الزعيم والوكاجا أن يشكل رجلاً، لابد أن يمده بخمسه جوالات كبيرة ممتلئة بالفحم محروق من الشعر البشرى وخمسة قدر كبيرة عن "دموع البشر". يأمر الزعيم محاربيه لجمع أشياء من جميع... الانحاء الأربعة للمنطقة تحت زعامته...

اليوم قبل أن تغرب الشمس ولكنهم تمكنوا فقط من جمع كيس فقط من الشعر وسلطانيه من الدموع. ويأمر الزعيم المستاء الجميع أن "يحلقوا ثانية مزيد من الشعر ويذرفون الدمع من جديد. وإذا رفض القرويون ينبغى أن ينجح المحاربون.

... جميع الناس فى ذلك المكان! دمروا أكوافهم ومخازن قمحهم حتى تسوى بالأرض! وأخذوا جميع مواشيهم إلى القطيع الملكى!... اقتلوا الجميع وبعد ذلك، اشنقوا أنفسكم على أقرب شجرة لابد أن أرى جثث فقط غدًا!

هذه نقطة تحول فى الحبكة، "فالغضب الشعبى" يقلب القرويين ضد الزعيم فيطلبون استقالته. وبالرغم من وعوده بالإصلاح فإن الزعيم والقاتل الرئيسى سينكول يقيدان ويتولى الشيوخ زمام الدولة . ولوبوا بتشونج متفائلا بأن المجتمع سيقول يومًا "لا" للديكتاتوريين.

واستخدام الصور البلاغية والعبارات الشعبية تجعل من السهل على لوبوا بتشونج أن يجعل مواضيعه ممكن تصديقها ويتصل بفاعليه مع الجمهور. تعطى امرأتان فى المسرحية (تدعيان المرأة الأولى والمرأة الثانية) الانطباع بأن قضية العدد الوافر من المراسيم والفرمانات والقرارات والانذارات القانونية هى متعة الزعيم[٢٦] والزعيم يستخدم العرقيه ليؤثر فى رعيته مثلما يتضح فى آخر اوامره التى بها يلتصق الجميع بأماكن أصلهم العرقى تصف امرآة[٢] الاستراتيجيات المسببه للانشقاق والانعزالية للزعيم كلعبة "لتقسيم المجتمع ثم تقسيمه لأجزاء أصغر واصغر واصغر. وتتهكم المرأتان حول طبيعة الطاعة السائدة فى المجتمع:

امـــــرأة ١:

أطفالنا الآن أصبحوا كآلات صغيرة...

امـــــرأة ٢:

عندما يضغط الزعيم زر أ

امـــــرأة ١ :

يتحركون...

امـــــرأة ٢ :

عندما يضغط الزعيم زر ب

امـــــرأة ١ :

يتوقفون ...

امـــــرأة ٢ :

مثل آلات صغيرة مزيتة جيدًا!

امـــــرأة ١ :

الطاعة!

امـــــرأة ٢ :

الطاعة!

امـــــرأة ١ :

أصبحت الطاعة جنونًا فى هذه المنطقة.

امـــــرأة ٢ :

أصبحنا مطيعين مثل ثيران مدربة على الحرث.

امـــــرأة ١ :

نحن خاضعون!

امـــــرأة ٢ :

تابعون لدرجة أن حتى تعبيرات الزعيم المفصله أصبحت الموضه فى كل انحاء المنطقة.

امـــــرأة ١ :

يريد كل واحد أن يكون صوت سيده!

امـــــرأة ٢ :

كل واحد يموت ليتحدث مثل الزعيم!

امـــــرأة ١ :

يبتسم مثل الزعيم!

امـــــرأة ٢ :

يسير مثل الزعيم!

امـــــرأة ١ :

يقف مثل الزعيم!

امـــــرأة ٢ :

يلبس مثل الزعيم!

وتحدث ذروة "المسرحية داخل المسرحية" عندما تلتفت كلتا المرأتين إلى الجمهور وفى تآلف يستشيرونه فيما إذا كان ينبغى أن يحولا زعيمهما إلى معبود (رئيسًا مدى الحياة)" ويوضح المشهد القوة التى يستخدم بها لوبوا بتشونج الأفكار والتعبيرات الشعبية لإثراء مسرحياته وتجسيد الاستبداد والمنصب الدهمائى للزعيم فى المجتمع "بالعصى" التى يحملها، فكل شخص يشرد من "القطيع... يُضرب ليعود"[٢٧] وينطوى فى هذه الصورة إستخدام القادة الإفريقيين المعاصرين المثير للضحك لأدوات مثل الفتس Fetish - Like (شىء يُعتقد أن له قدرة سحرية على حماية صاحبة أو مساعدته) مثل العصى، والمذبة (منفضة

لطرد الذباب) والمناديل. يتحدث خلال الالغاز والاستعارة المجازية، وتنتقد المرأتان النواحى المثيرة لجنون السلطة، يقارنها بأنياب ثعبان سام.

امـــــرأة ٢ :

... فكلما طالت مدة بقاء شخص فى السلطة، طالت أنيابه.

امـــــرأة ١ :

حتى تبرز خارج فمه مثل أسنان الخنزير الوحشى الإفريقى.

امـــــرأة ٢ :

نعم فالسلطة تلبس الرجل بأرواح شريرة!

امـــــرأة ١ :

وعندما يتملك الرجل أرواح السلطة الشريرة، يمكن أن يستيقظ يومًا ويقول للناس الذين تحته، أريد هذا الجبل أن يهُدم!

امـــــرأة ٢ :

نعم عندما تتملك السلطة رجلاً فى السلطة، يصبح الغير وارد التفكير فيه يمكن التفكير فيه!

امـــــرأة ١ :

المستحيل يصبح ممكنًا!

امـــــرأة ٢ :

والذى بدون فائده يصبح مفيدًا!

امـــــرأة ١ :

أقول لك، السلطة تحولنا إلى مجانين.

(كلتاهما تتفجر فى الضحك) تتضمن الأدوات المسرحية موسيقى، الأغنية والرقص. والشىء الأكثر بروزًا هو استخدامه للأغنية الشعبية (المقدسة) فى لوغاندا Luganda (والو جونو Walugono) يؤدى القرويين هذه الأغنية أثناء تجهيز أرض القرية لزيارة الزعيم. والو جونو معبود مولع بالقتال وعلاقته بالجماعة عقابية وقاسية مثل علاقة الزعيم. فى: ... رحم الأم/ يلوى والو جونو ايدى الأجنه/ يكبر رؤوس الأجنة/ عندما يولودن/ يكونوا مشوهون

صفحة ١٦، ١٧

وطول العرض يشرك الممثلون الجمهور ليعنى أنهم مشتركون فى ذنب تدهور البلد ولذلك لابد أن يساعدوا فى إزاله الغيلان Ogres من وسطهم.

يعبر لوبوا بتشونج بفاعلية عن مشاكل المجتمع. ومع ذلك فلأنه يكتب بالإنجليزية فمسرحياتة تحظى بجمهور محدود ويمكن أن نأمل فقط أنها ستبدأ تترحم إلى اكولى ولوغاندا واللغات الأهلية الآخرى.

ملاحظات

١٥- أصبحت الغابات والبحيرات والأنهار أماكن لألقاء (دفن) ضحايا أرهاب الدولة. وكانت نامانف Namanve، التى تبعد ثمانية أميال من مدينة كامبالا Kampala على طريق جنجا Jinja وهى منطقة غابة، مكان الإلقاء المفضل وبعد سقوط عيدى أمين أعلنت مقبرة قوميه من قبل الرئيسى بينايسا Binaisa ١٩٧٩ .

١٦- أدولف انز، توقفت الساعات فى أوغند

Adolf Enns, The Cloeks Have Stopped in Uganda, In Crisis In Uganda, eds. P. Dodge Cole and Paul D. Wiebe (Oxford: Pergamon Press, 1985); 53-6.

17- Enns: 54

18-Sir Appollo Kagwa, Engero za Baganda (حكايات شعبية من باجان)

(London: Sheldon Press, 1956)1-7.

استشهد لوبوا بتشونج بترجمة زيريمى فى مقدمة

المجنون

The Madman ويستخدم إيلى كيون نفس الأسطورة لمسرحيته Beb Musata.

١٩- هذا يرد فرمان عيدى أمين الذى حرم على أى حد سواه أن يشار إليه بلقب الرئيس.

٢٠- انظر مقدمة لوبوا بتشونج للمجنون.

٢١- مقابلة مع اليكس تيتيه - لارلى tetkeh - Larley فى برنامج بإذاعة بى بى سى الموجهة لإفريقيا، فنون إفريقيا، (لندن) ٧ يونيو ١٩٨٥ .

٢٢- ذكر هذا القول فى ١٩٨٩ قبل "لجنة حقوق الإنسان أوغندا" باولو موانجا Paulo Muwanga نائب الرئيس السابق ووزير الدفاع حكومة ميلتون اوبوتى Milton Obote.

٢٣-"اختفى" (Yabula ar Yabuze) تعبير لطيف لكلمة بغيضة Eupheism ظهرت لتصف الطريقة التى تستخدمها الدولة لإبادة معارضيها وللمزيد من المعلومات انظر كتاب على مازروى Soldies And Kinsmen In Uganda جنوب وأقارب فى أوغاندا.

(cali Fonia: Sage pubicati ans 1975) : ١٦١

24- Robert Seumaga, Majangua And Aplay Nairobi: Fast African Publising Aoue, 1974)

٢٥- هنا يأخذ لوبوا ويترجم مباشرة المثل.

Obusiru Bumuzim Byeko Akayumba,

الذى كان مشهور في وقت كتابة مسرحية The Madman.

٢٦- هذه محاكاة ساخرة للقوانين "الغير دستورية" المفروضة على الأوغنديين تحت مظلة "الفرمانات الرئاسية" نلاحظ أن بينما أمين يحكم "بفرمانات" فإن حكومات التحرير ما بعد أمين استخدمات نداءات فضائية Legal Notices لفرض قوانين خارج حكم البرلمان.

٢٧- اكتسب بيمبا لقب موسوتا (الثعبان) بسبب شخصيته القاتله والمثل القائل: الملك بيمبا لا يقوم أبدًا بزيارة صداقة، فهو دائمًا يشن غارات صيفت لتصف عهده.

Notes

1 Cliff Lubwa p'Chong, *Generosity Kills* and *The Last Safari* (Nairobi: East African Publishing House, 1975).
2 Cliff Lubwa p'Chong, *The Minister's Wife* (Kampala: New Expression Press, 1982)
3 Cliff Lubwa p'Chong, *The Bishop's Daughter*, (Unpublished, 1988).
4 Cliff Lubwa p'Chong, *Do not Uproot the Pumpkin* (Unpublished, 1987).
5 Okot p'Bitek, *Song of Lawino and Song of Ocol* (London: Heinemann, 1984).
6 Cliff Lubwa p'Chong, *Kinsmen and Kinswomen* (Kampala: Crane Publishers 1988).
7 Cliff Lubwa p'Chong. *The Madman* (Unpublished, 1989).
8 Lubwa p'Chong made these comments in a letter to the present writer in May 1991.
9 Cliff Lubwa p'Chong. *Words of my Groaning* (Nairobi: East African Publishing House, 1975). (Dates in text are of first performance).
10 Lubwa p'Chong. *Generosity Kills*.
11 Lubwa p'Chong, *The Last Safari*.
12 This style is close to that used by Okot p'Bitek and Tom Omara.
13 Okot p'Bitek, *Horn of My Love* (London: Heinemann Educational Books, 1974): 150.
14 J. C. de Graft, 'Dramatic Questions' in *Writers in East Africa*, eds. Andrew Gurr and Angus Calder (Nairobi: East African Literature Bureau, 1972): 33–67.
15 Forests, lakes and rivers became dumping (burial) places for victims of state terrorism. Namanve, eight miles from Kampala City on Jinja Road, is a forest reserve which was the most favoured dumping spot. After the fall of Idi Amin it was declared a 'National Cemetery' by President Binaisa in 1979.
16 Adolf Enns, 'The Clocks Have Stopped in Uganda', in *Crisis in Uganda*, eds. P. Dodge Cole and Paul D. Wiebe (Oxford: Pergamon Press, 1985): 53–6.
17 Enns: 54.
18 Sir Apollo Kagwa, *Engero za Baganda (Baganda Folk stories)*. (London: Sheldon Press, 1956): 1–7. Zirimu's translation is quoted by Lubwa p'Chong in the introduction to the *The Madman*. Eli Kyeyune uses the same legend for his play, *Bemba Musota*.
19 This echoes Idi Amin Dada's Decree which forbade anybody other than himself to be referred to by the title, President.
20 See Lubwa p'Chong's Introduction to *The Madman*.
21 Interview with Alex Tetteh-Larley of the BBC African Service Programme, *Arts on Africa*, (London) 7 June 1985.
22 The statement was made in 1989 before the 'Uganda Human Rights Commission' by Paulo Muwanga, a former Vice-President and Minister of Defence in Milton Obote's government.
23 'Disappeared' (*yabula or yabuze*) is a euphemism coined to describe the method used by the state of exterminate its opponents. For more information see, Ali Mazrui, *Soldiers and Kinsmen in Uganda* (California: Sage Publications, 1975): 161.
24 Robert Serumaga, *Majangwa and A Play*, (Nairobi: East African Publishing House, 1974).
25 Here Lubwa adapts and directly translates the saying, '*Obusiru bumuzimbyeko akayumba*', in popular use at the time of the writing of *The Madman*.
26 This is a parody of the 'unconstitutional' laws imposed on Ugandans under the umbrella of 'Presidential Decrees'. We note that whereas Amin rules by 'decrees', the post-Amin liberation governments have used 'Legal Notices' to impose laws outside the rule of parliament.
27 King Bemba earned the title of *Musota* (Snake) because of his murderous character and, the saying, 'King Bemba never pays a friendly visit, he always raids' was coined to describe his reign.

الفصل الثامن عشر

الكوميديا الرهيبة

المقاومة الثقافية وحركة الهوكا فى النيجر

بول ستوللر Paul Stoller

أشياء قليله يمكن أن نتذكرها بسهولة أكثر من تلك الأوقات التى يتحطم فيها الروتين اليومى فجأة بتجربة تصيبنا بصدمة واحدى تجاربى المثيرة للصدمة حدثت عام ١٩٦٩ فى جمهورية كنت أقوم بتدريس اللغة الإنجليزية فى مدرسة ثانوية فى تيرا Tera مدينة ١٠٠٠ فى قلب سونجاى Songhay.

وطوال ثلاثة شهور كان الروتين اليومى فى المدرسة أن أدرس من الصباح المبكر حتى الظهيرة وبعد ذلك أذهب إلى حانة مغبرة فى البلدة لأشرب الجعة مع زملائى الفرنسيين وتكرر الروتين فى نهاية يوم العمل واصبحنا نقضى كثيرًا من الوقت Chez Tacob، الذى يملكه تاجر Yoruba، أجد شاربى الجعة الغير أوربيين القليلين فى البلدة وكانت الجعة عادة فاترة بسبب اللهب سريع الاهتياج لثلاجة چيكوب التى تعمل بالكيروسين. ولكن لا درجة حرارة الجعة ولا الديكور المقفر، الدكة الصلبة على حائط من الطوب الطينى منعتنًا من الاحتفاظ بطقوسنا الأوربية فى بلد غريب وبعيد والذى لم نعرفه عن Chezjacob هو أنه على حافة مجمع بيوت زيما Zima كاهن شعائر طائفة التلبيس Possession Cult المحلية. وذات عصر، مع ذلك اكتشفنا، ما أثار فزعنا للطبيعة العنيفة

للهاوكا Houka وهى واحدة من عديد من أرواح "العائلات" فى بانتيون Pantheon شعب المناطق الغربية لجمهورية النيجر[1].

قبل المغرب بعد حوالى ثلاثة شهور من بدء ترددنا على Chezjocb بدأ حشد من الناس يتجمعون وعزف أحد الموسيقيين فيولينه ذات وتر واحد واثنان آخران كانا يقرعان يقطينة يابسة Calabash مقلوبة بعصى من البامبو. وحيث إننا لم نشاهد أبدًا مثل هذا الرقص فقد تركنا هواء الحانة الحار الفاسد وانضممنا إلى جمع الناس. وفجأة تقيأ شابًا، كان يقف فقط على بعد خطوات منى، سائلاً اسود وظننت أنه سيموت. مثل الأعضاء الأخرون أفسحت مكانًا لهذا الشاب ليتحرك فألقى نفسه على الأرض والقى رمل على كل جسده وبعد ذلك وضع كميات من الرمل فى فمه المفتوح وبالرمل فى فمة وقف منتصبًا وحملق فى الناس الواقفين فى الجمهور. وعندما نظر إلى بصق رمل فى اتجاهى. وعندما نظر على الأعضاء السونجاى من الجمهور تحرك نحوهم وهو يهز جسمه وحاول أن يضربهم ولكن منعه المرافقين من الطائفة الدينية المحلية قبل أن تتاح له فرصة ضرب أى أحد واستدار فرأيته بوضوح لأول مرة. وكانت عيناه منتفختان وشريان الدم فى جبهته ينبض.

وكان يتأوه مثل حيوان واللعاب يسيل من فمه. وبدا أنه قادم ليهجم على فتراجعت بسرعة إلى متجر چيكوب وأنا أرتعد. فسألت شخص بلغة السونجاى التى بدأت اعرفها هل الرجل مجنون؟ فأجاب شخص آخر من الحاضرين لا، أنه ليس رجلاً، أنه أحد الهاوكا لابد أن تذهب إليه وتحييه. لن يؤذيك.

فى البداية رفضت دعوة الرجل ولكنه أصر ولذلك اقتربت من هذا الهاوكا المخيف الذى دفع يده المفتوح نحو يدى وسأل "كيف حالك" فى الفرنسية البدجن فأجبته "بخير.. وأنا لازلت خائف" والدتك ليس لديها حلمات فجر هذا ضحك عال فقلت محتجًا بلى لديها والدك ليس لديه خصى فأثار هذا ضحك أكثر حتى من الجمهور الذى كان يتسلى على حسابى. واقترح الرجل الذى اصطحبنى أن أقول سلام ففعلت هذا، بعد أن تعرضت لأول مرة للكوميديا المخيفة.

وبعد ذلك بستة أعوام عدت إلى جمهورية النيجر لعمل بحث أنثروبولوجي (علم الإنسان) وخلال ذلك العام من الدراسة الميدانية تعلمت أن الهاوكا فى لغة الهوزا Housa تعنى "الجنون" والذي لم يكن مدهشًا بدرجة كبيرة. وتعلمت أيضًا أن الأشخاص الهاوكا يفترض أن تكون مضحكة بالإضافة إلى أنها مخيفة. وفقًا لتجربتى السابقة لم تكن هذه المعرفة مثيرًا للدهشة، لأن بينما الأشخاص الهاوكا منظرهم مخيفًا، فأنهم كذلك يقلدون طرق الاوربيون، فيرتدون خوذاتهم ويحملون عصيهم المخصره (عصا قصيرة مكسوة بالجلد يحملها الضباط) وكثيرًا ما لاحظت الاشخاص الهاوكا يلعبون أدوار جنرالات الجيش الأوربيين الذين يتحدثون لجنودهم فى فرنسية أو انجليزية بدجن. وهذه السخرية فى تجربتى قذفت الرعب فى نفوس الأطفال السريعون التأثر وفجرت الضحك بين البالغين المخضرمين.

فى هذا البحث أدرس حركة الهاوكا فى رقصة وتلبس السونغاى كشكل درامى يمارس فيه المعبودات كوميديا مخيفة وأعتقد أن هذه الكوميديا توفر الوسائل الرمزية التى بها يثبت السونغاى انفسهم ثقافيًا فى العالم الذى يغير فيه طريقة

الأوربيون سريعًا. وبتقليد الاوربيين فقد رفضوا ثقافيًا طريقة الأوربيين وعبروا بطريقة مجازية عن تفضيلهم لتقاليد أجدادهم. وبفعل هذا يكون السونغاى استخدموا الرمزية لحماية هويتهم الثقافية من تعديات الحضارة الأوربية المتوسعة دائمًا (انظر رانچر Ranger ١٩٧٥، Mitchel ١٩٥٦)

الكوميديا والمقاومة الثقافية.

عرّف روچر باستايد Roger Bastide (١٩٧٨: ١٥٦) المقاومة الثقافية كمحاولة لعدم ترك القيم الأساسية الموروثة من ... الأجداد تضعف وانما يتم ترسيخها مرة ثانية خلال وسائل رمزية أو عسكرية. وهناك أدب غزير ثورة السكان المستعبدين فى العالم الجديد والقديم. ولكن عندما تفشل النواحى العسكرية مثلما حدث سريعًا عندما جابه السونغاى الجيوش الاستعمارية الفرنسية عند منعطف القرن تقريبًا، ولابد أن يلجأ الناس لوسائل رمزية لحماية الصلات الاساسية بأجدادهم، جوهر الهوية الثقافية.

ومنذ عهد أرسطفانيس استخدم الكتاب كوميديا متناقضة لتعبر عن احتجاجاتهم الاجتماعية الثقافية. واستهدف الضحك على المجتمع الاثنى، منتقدًا ضعف مواطنيها وممتدحًا الوجود القوى البسيط فى عصر آخر (پيرى Pery: ١٩٦٨ صفحة[٦]. فى فرنسا الملكية قلدت سلسلة طويلة من المسرحيات الهزلية مادة من الدوائر السياسية والاجتماعية بطريقة ملفته حتى أن فى النهاية كان على هنرى الرابع أن يقصر الموضوعات إلى الحياة الخاصة (Miles ١٩٧١ صفحة ٥) وشيئًا فشيئًا تطور الفارس Farce الفرنسى إلى مسرح الطليميون

Avant - Garde عند منعطف القرن تقريبًا، وفيما بعد إلى مسرح العبث Theatre of The Absurd ومثلما يقول ويلوورث (١٩٧١ : X) تتشابه مسرحيات الطليعة Avant - Garde ومسرح العبث المتباينة فى أنها تشترك فى موضوعات معينة واحتجاج اجتماعى بالإضافة إلى التقنية المشتركة فى استخدام التناقض. ولضعفهم فإن مبدعى مسرح العبث.

لم يعودوا يصرخون لأنهم لم يعودوا يأملون، لم يعودوا يتحدثوا مباشرة إلى سامعيهم لأنهم لم يعودوا يصدقون إن أحد يسمعهم يستطيعون فقط أن يعبروا عن أنفسهم بطريقة غير مباشرة عبر تناقضات تهكمية.

(١٩٧١: ١٠)

ولكن كوميديا التناقض الظاهرى أدت ربما غرضا أكثر أهمية من أجل تلك الشعوب العاجرة والتى هدد هويتها الثقافية الاتصال بالآخرين الأقوياء Paweful Others بالنسبة للمجموعات مثل سونغاى جمهورية النيجر فكوميديا التناقض الظاهرى مثلما تعبر عنها حركة الهاوكا ساعدتهم فى التغلب على الغريب والمخيف (Courtney ١٩٧٤ : ١٢١) وبهذا العمل فكوميديا التناقض تعيد التوكيد على صلة الناس بأسلافهم وتسمح لهم بخلق أشكال ثقافية جديدة سيمط مع توسع تجاربهم. لو أن المؤسسة الثقافية يُسخر منها، فإن معناها لا يمكن أن يؤخذ على قيمة الظاهرة (Codere ١٩٥٦ : ٣٤٩ - ٣٥٠) ولذلك فكوميديا التناقض الظاهرى آداة رئيسية يمكن أن يستخدمها الناس فى المقاومة الثقافية ضد تأثير الأجانب الأقوياء.

الاستعمار ومجتمع السونغاى .

إن مجيء الفرنسيين لبلد السونغاى Songhay فى ١٩٩٨ كان نقطة تحول هامة فى التجربة السونغاى وقبل الفترة الاستعمارية لم تتهدد التقاليد السونغاى أبدًا بدرجة كبيرة بغزو عسكرى أو ثقافى وخلال الحروب التى لم تتوقف فى القرن التاسع عشر كان المنتصرون على سبيل المثال يأخذون أسراهم العبيد ويعودون إلى اراضيهم. وكان المتصارعون فى حروب ما قبل الاستعمار تلك لا يعبأون بتلك الأفكار الأوربية مثل التطور الثقافى. ومع بداية الاستعمار الفرنسى، مع ذلك، واجه السونغاى الطريقة الأوربية، طريق للتقدم يبلغ اوجه فى "حضارة" ولانقاذ الإفريقى سياسة استعمارية عن "البعث الثقافى" وقد وضع صانعو السياسة هذا التخطيط لتدريب النخبة الشابة المتعلمة وليغرس فى الجماهير خجل عميق من أساليب حياتهم القديمة ونجح "البعث الثقافى" فى تحويل الأساسات الاجتماعية والسياسية للنظام الاجتماعى فى فترة ما قبل الاستعمار تغييرًا راديكاليا. ومن هذا الاضمحلال، مع ذلك ظهرت ظاهرة ثقافية ثورية وهى ظاهرة الهاوكا وهى "اسرة" جديدة من أرواح السونغاى وخلال سخريتهم المفرطة مثل تلك من الهويات الاستعمارية مثل الملك زوزى King Zugi (رئيس القضاه الاستعمارى) وجومنو مالا Gomno Maha(حاكم البحر الأحمر) يقلد الهاوكا بطريقة ساخرة الأوروبى وطرقة. وبسبب احتقارهم الواضح للثقافة الفرنسية، أصبحت الهاوكا رائجة شائعة فى النيجر المستعمرة فى أطلال النظام القديم كانت الهاوكا تقاوم رمزيًا الغزو الثقافى الفرنسى وتحمى الآثار الأخيرة للهوية الثقافية السونغاى - وروابطها مع اسلافها. وفيما يلى أصف العناصر الأساسية

فى السياسات الاستعمارية التى حطمت النظام الاجتماعى السونغى لفترة ما قبل الاستعمار.

السياسة الاستعمارية الفرنسية والزعماء.

قبل مجىء الفرنسيين، كان زعماء ولايات سونجى يملكون زمام الأمور كلية فى مناطقهم كانوا قادة عسكريين يستطيعون أعلان الحرب ضد جيرانهم. ويمكنهم تشكيل تحالفات مع ولايات سونغاى أو جماعات عرقية أخرى كانوا القضاة فى كلا من النزاعات المدنية والجنائية وتحت الظروف المنصفة يمكن أن يفرضوا عقوبة الأعدام كما احتفظوا بحق جمع الضرائب من رعيتهم.

ولكن الزعيم كان أكثر من بارع سياسى رئيسى وأكثر من محارب عظيم، فقد كان مسئولاً عن مصير شعبه بالفعل مثلما كتب Olivier De Sardin اوليڤيير دو ساردان (١٩٣٨) عن السونغاى: ويمكن أعتبار شياخة القبيلة أولاً كمؤسسة رمزية يمكن تتبع جذورها فى الماضى للسحر و العرافة وكان يعتقد أن النجاح العسكرى والرفاهية، تعتمد على صلات الزعيم بأسلافه التى كان يُحتفظ بها خلال القرابين الشعائرية.

وخلال سياستهم الاستعمارية، اغتصب الفرنسيون سلطة ونفوذ الزعماء. وتجرد الزعماء من استقلالهم العسكرى واحتفظوا فقط بسلطة قضائية فى النزاعات المدنية الثانوية. وقد أخذ الفرنسيين أيضًا من الزعماء تلك النواحى الرمزية والعسكرية لشياختهم والتى أعطت الدولة أساس سياسى وهوية ثقافية. ومما زاد الأمور سوءًا أن الفرنسيين جعلوا الزعماء وكلاء الضرائب ومسئوليتهم

الخاصة تعبئة شعوبهم للعمل القسرى. وتلك الوظائف كانت مسئولة بدرجة كبيرة عن التغير فى منصب الزعيم من رمز الوحدة الجماعية لشعبة إلى أكثر فرد مكروه فى ذلك المجتمع (Crowder ١٩٦٨ : ١٨٧)

السياسة الاستعمارية الفرنسية والعبودية .

كانت العبودية الدعامة الرئيسية فى أساس معظم مجتمعات فترة ماقبل الاستعمار فى غربى السودان كانت أهمية العبودية لولايات سونغى ما قبل الاستعمار كبيرة (Olivier De Sardin 1969, 1975, 1976, 1983) التى لا تتوقف فى القرن التاسع عشر فى سونغاى هو الحصول على مزيد من العبيد، وبالتالى فجميع العبيد السونغى نظريًا يمكن أن يقتفوا سلالتهم من ناحية الأب لسجين فى حرب ما قبل الاستعمار. فالنبيل السونغاى يستطيع أن يبيع أسيره العبيد (بينيه – Benya) ولكن بمجرد أن تلد البنية أطفال، فالأطفال يصبحون مزارعين يزرعون التربة للنبلاء أو متخصصين (نساجون، شعراء، حدادون، موسيقيون، المداوى Healer) الذين أصبحوا عملاء النبلاء الرعاة.

فى عام ١٩٠١، ألغى الحاكم العام الفرنسى لغرب إفريقيا ويليام پونتى، العبودية فى السودان الفرنسية. ولكن هذا المرسوم مع ذلك لم يحقق الاختفاء الفورى للعبودية. فى مناطق عديدة من سونغاى على سبيل المثال، ظلت الروابط بين النبلاء وعبيدهم السابقين هامة، لأن العبودية كانت مؤسسة مطمورة بعمق فى البنية الاجتماعية لمجتمع السونغاى ماقبل فترة الأستعمار، وقد انخفضت بجدة الأهمية الاجتماعية للعبودية، مع ذلك، لأن الاستعمارية أحضرت معها

فرص اقتصادية جديدة خاصة بالنسبة للرجال الذين كانوا يومًا "أسرى" Coptifs مع الإلغاء الرسمى أصبح العبيد السابقين أحرارًا فى أن يسافروا و يبحثوا عن حظهم فى أسواق بعيدة فى الحقيقة كان رحيل العبيد من أراضى أسيادهم السابقين أكبر بأعداد غفيرة عما توقعه الفرنسيين، فعلى مجىء عام ١٩٠٨ قدر الموظفون الاستعماريين حوالى ٢٠٠٠٠٠ من العبيد فى غربى السودان كانوا غادروا اسيادهم الذين أعتقوهم، فى عام ١٩١١ ذكر الحاكم العام بونتى Ponty أن ٥٠٠٠٠٠ عبد كانوا حرروا أنفسهم.

وفى تقرير نشر فى ١٩١٢ قدر مسئولين فرنسيين أن واحدًا من كل ثلاثة عبيد فى غربى السودان كان هرب من سيدة (Roberts and Klein ١٩٨٠: ٣٩٣) وكانت نهاية العبودية بمثابة البداية لهجرات عمل هامة من سهول الاستبس فى السودان إلى غابات الساحل الغينى Guinee Gost وكثير من العبيد السونغاى سافروا إلى غانا ليلتمسوا رزقهم. وعندما عادوا كرجال لديهم خبرة فى العالم، فقد حولوا الفئة الاجتماعية للعبد بطريقة هامة.

مثلما كتب كرودر Crowder (١٩٦٨: ١٨٤) بمجرد أن يقرر عبد أن يغادر العائلة التى كانت تمتلكه من جيل إلى جيل، لا يستطيع السيد استرداده أو أن يرده إليه! وهكذا فالارتكال المتبادل interdependence الديناميكى بين السيد والعبد، الذى كتب هيجل Hegel عنه تقوَّض للأبد. وبينما حرر العبيد السونغاى أنفسهم باختيارهم السفر إلى غانا، فإن أساس هوية السيد - النبيل السونغاى تعرض للخطر. فبالرغم من أن النبلاء والعبيد استمروا فى روتينهم وكأن لا شىء تغير (وحتى يومنا هذا، يستمر هذا النمط)، فإن أهم أساس للمجتمع الطبقى ما

قبل فترة الاستعمار قد اختفى. وفى أعقاب اختفائه بدأت بنية اجتماعية جديدة تظهر.

السياسة الاستعمارية الفرنسية والتعليم:

بينما كان الفرنسيون يقوضون النظام الاجتماعى للمجتمعات السودانية فى فترة ما قبل الاستعمار خلال سياساتهم المتعلقة بالعبودية وعلاقتهم الرسمية مع الزعماء فقد سعوا لتعريض بعض رعاياهم الجدد إلى عالم أوروبى المعنى. آراد صانعوا السياسة الفرنسيون استخدام التعليم لخلق فرنسيين جدد من السكان المستعمرين، وكانت السياسة التعليمية تسعى لإعطاء التعليم للجماهير وتنشئة نخبة إفريقية صغيرة للمساعدة فى حكم المستعمرات الجديدة.

ومما يدعو إلى السخرية أن السياسة الفرنسية الاستعمارية كانت تسمى "النهضة الثقافية، ومثلما ذكر الحاكم العام چول بريفى Jules Brevie:

ربما مهما كانت الحاجة ملحة للتغيير الاجتماعى وتطوير المصادر الطبيعية، فمهمتنا فى إفريقيا هو إحداث نهضة ثقافية، قطعة من العمل الخلاق فى مواد بشرية، اتحاد بين جنسين يمكن أن يحدث فقط بالقبول الصادق والحر للأفارقة من جانب الفرنسيين.

(Mumford and Orde- Brown 1935: 96)

وقد أخفت لغة بريفى المنمقة السياسة البعيدة: وهى هدم الأساس الثقافى للمجتمع الإفريقى. فى سونغاى كان هناك مقاومة على نطاق واسع بطريق غير

مباشر للتعليم الفرنسى فلم يكن التعليم بين السونغاى وكذلك العديد من الشعوب التى دخلت فى الإسلام فى غرب إفريقيا الفرنسية ظاهرة منعزلة وقبل مجئ الجنود الفرنسيين لقرون، كانت مدارس القرآن تزدهر فى سونغاى. وكان الآباء يعطون أبنائهم تعليما غير رسمى مفصلا وكذلك الأمهات لبناتهم. وإذا أخذنا فى الاعتبار التجربة التعليمية السابقة للسونغاى، لماذا كانوا يقاومون التعليم الفرنسى؟ وأحد الأسباب الرئيسية هو أن السونغاى يعتقدون أن طرق حياة الأجنبى خاصة إذا كان هذا الأجنبى مسيحيا وأبيض سوف يلوث عقله. فالطفل الذى يخرج للمدرسة ويتعلم فرنسية ويدرس عن المجتمع الأوروبى لن يكون أبدا سونغاى خالصا، لأن عقل الطفل سيكون تغير إلى الأبد. وقد أقام الفرنسيون الذين كانوا يأملون خلق نخبة تتمتع بصفات الزعامة التقليدية، المدارس لابناء الزعماء لم ير السونغاى فائدة أو منحه للقيادات من النخبة فى هذه المدارس. وبدلا من ذلك أرسلوا للتسجيل كأطفال من أصل العبيد. وكانت نسبة ساحقة من السكان من تلاميذ المدارس الفرنسية فى سونغاى من أصل غير النبلاء (Seybou Hardhna الاتصال الشخصى personal communication).

خلق التعليم الفرنسى إلى جانب السياسات نحو العبيد والزعماء مناخا من التغيير النهائى. وأصبح الزعماء، الذين كانوا يوما رموز أسلافهم القوية، جامعوا الضرائب المكروهين والعبيد الذين كانوا يوما حصن النظام الاجتماعى قبل فترة الاستعمار، أصبحوا أناسًا أحرارًا وسافروا لأطراف عالمهم بحثا عن المغامرة

والنقود. وعندما عادوا كانوا رجالاً أحرار ذوى تجارب واسعة وتجاوزوا التعريف الضيق لمكانتهم الاجتماعية فى فترة ما قبل الاستعمار. وقد ظهرت أيضا نخبة متعلمة جديدة، والعديد منهم كانوا من أصل عبيد، والتى بدأت تلعب دورًا مهما بازدياد فى الإدارة الاستعمارية على المستوى المحلى ويزداد أهمية فى السياسة المحلية التى كانت تقود إلى الاستقلال.

أحدثت الاستعمارية تغيرا راديكاليًا وبغير منهج واضح للأفارقة الذين يعيشون تحت الحكم الفرنسى. ومع انحلال النظام القديم ظهر ليس فقط بدايات نظام جديد، وإنما أيضا يأس عميق فى سونفاى وفى أى مكان آخر فى غرب أفريقيا الفرنسية كان الناس:

> تحطمت حياتهم بصدمة الاحتكاك مع الأوروبيين وكان النظام القديم من المجتمع القبلى بالتحامه المبنى على حكم العادة الذى لا نزاع فيه، أُجبر أن يرجع إلى الخلفية وأصبح ابن هذه البلد، الذى نزع منه جنسه بتحطيم كل شىء كان فى السابق يرشده، يتنقل من مكان إلى مكان وقد زال عنه الوهم وأصبح يائسا أحيانا بدون أمل وأحيانا بابتهاج مجنون لمهاجم المعتقدات التقليدية قوى الخارجية فى تمزيق حياته كلية.. والمستقبل ليس واضحا لأن ابن البلد، هنا مواطنا فرنسيا وهناك مجرد "رعية" لا يعرف اين يعيش بطريقة يسيرة. ولأنه لا يرى سواء مكان لنفسه أو أمل لأبنائه، فهو يتنقل فى يأس متهور أو يستسلم لمبالاة سعيدة.
>
> (Roberts ١٩٦٣: ٢١٢: ٢١٣)

بالرغم من هذا الاستشهاد الذى أعلى به مبالغة وأبويا، إلا أنه يلمس حقيقة معروفة جيدا وهى أن عندما يواجه الناس تغيرًا اجتماعيًا سريعًا، عندما

يستأصلون من وسائل الراحلة التى تعطيها التقاليد التى تناقلتها الأجيال فهم يميلون إلى لباس (Kier ١٩٧٢) ولكن الذى يفشل الكائن فى إدراكه هو أن الناس تمتلك مخزونًا كثيرًا من الموارد الثقافية التى يستطيعون استخدامها لتلطيف الضربات لحيوتيهم الاجتماعية والثقافية. فيما يلى سأصف كيف قام السونغاى ثقافيا تخريب. الحكم الاستعمارى الفرنسى.

سفر تكوين حركة الهاوكا:

كانت رقصة التلبس في السونغاى ولا تزال شكلاً جماليًا يتطور باستمرار ومن بداياته المتواضعة فى فجر الحضارة السنغاى زادت أهميته وتعقيده ليصبح مع الإسلام قوة دينية كبيرة للنظام الاجتماعى ما قبل الاستعمار. وكانت رقصات التلبس دائما تقدم بنفس الطريقة ينظم الزيما Zima أو كاهن طائفة أو فرقة التلبس الرقصة التى تبرز موسيقى الفيولينه ذات الوتر الواحد (godji) وطبلة اليقطين (gasi) وعندما تجتمع موسيقى هاتين الآلتين مع صوت الأبيات المقدسة لشعر التسبيح الروحى spirit praise-poetry وحركة الراقص الماهر، تجذبهم من مُلكهم فى السماء وتأخذ أجساد وسطائهم على الأرض. عندما تصل الأرواح فى العالم الاجتماعى، فإن أعضاء الطائفة يقدمون لهم الطعام والشراب ويلبسونهم في ملابسهم ويعطيهم المرافقون أيضا أشياء مرتبطة بأدوارهم الخاصة بهم فى عالم الروح.

عند بداية الحكم الاستعمارى كانت طقوس التلبس فى سونغاى التى لم تكن تتضمن الهاوكا بعد عُرفًا اجتماعيا منظم جيدا يتكون من ممارسات دينية أرضية

معقدة وبانتيون Pantheon (هيكل مكرس لجميع الآلهة) من خمس "عائلات" روحية التى تعكس اسطوريا التجربة الثقافية - الاجتماعية للسونغاى. وكانت رقصة التلبس، إلى حد بعيد، عُرفا ثقافيا اجتماعيا التى من خلال التعبير عن أشكالها الرمزية المعقدة احتفظت بصلات بين السونغاى وأسلافهم.

وقد دمر الحكم الاستعمارى، مثلما رأينا الأساسات الاجتماعية لمعظم مجتمعات السودان الفرنسى. لم يكن السونغاى استثناء. وكانت أول نزعة لدى أهل السونغاى هو أن يقاوموا عسكريا جيوش الفرنسيين. فكان هناك ثورة ضد الفرنسيين فى ١٩٠٥ - ٦ (Forstner –Kanya ١٩٦٩) وسرعان ما أثبتت هذه المقاومة مع ذلك أنها غير مجدية. بينما كان هناك مقاومة عسكرية متناثرة في السونغاى فإن معظم أهل السونغاى روضوا أنفسهم على التفوق العسكرى الفرنسى بحلول عام ١٩٢٢ كان لدى الفرنسيين سيطرة قوية لبلد السونغاى.

وبينما بدأ الفرنسيين تعزيز قوتهم فى النيجر ظهرت حركة الهاوكا *Hauka*. أثناء رقصة للشباب فى ١٩٢٥ اتخذت الهاوكا وسيطا. ومثلما ذكر مقدم المعلومات لجان روش الحاج محمد El Hadj Mohammadou من الفيلينجو Filingue:

بدا الأمر كله أثناء رقصة للبنات والأولاد خلال الرقصة بدأت امرأة Soudye من زيبوZibo كانت متزوجة لتيمبوكتو Sherif Timbuckia الشريف، تتلبسها روح. سألوها روح من "قالت الروح" أنا جومنو ماليا Gommo Malia (حاكم البحر الأحمر) قال الناس إنهم لا يعرفوا هذه الروح. بعد ذلك جاء آخرون

وأخذوا أجساد بعض الصبية. وهم أيضا ذكروا أسمائهم. ولم تعرفهم الناس قال الأرواح: "نحن الهاوكا، ضيوف دونجو Dongo، حدث ذلك فى شيكال Chikal الغربية جدا من فيلنجو، وبعد ذلك ببضعة أيام، تملك أو تلبس الهاوكا فى فيلنجو جميع الأولاد والبنات.

(روش Rouch ١٩٦٠: ٧٢) [٢]

ولرعبه من التحول الغريب للأحداث فى الحياة الطقوسية لمدينته، أرسل زعيم فيلنجو الذى كان يحظى بدعم الإدارة الفرنسية إلى نيامى Niamey، عاصمة إقليم النيجر، يبلغ أن المرأة Zibo دمرت مجتمعه بالهاوكا المجنونة التى بدأتها. وتلقى قائد نيامى، الميجور Croccichia الرسالة وأعطى أوامره أن كل من يقوم بالهاوكا ينبغى القبض عليه ويحضر لينامى. وقدم زعيم فيلنجو المشاركون الستون للمسئولين الفرنسيين الذين أخذوهم إلى نيامى. وفى الحال وضعوا فى السجن وظلوا هناك لثلاثة أيام. وعندما سمح لهم Croccihia أن يغادروا السجن بدأ الشباب يرقصون حتى جاء الهاوكا إلى أجسادهم. وبدأ جسد زيبون مثلما فى الأحداث الأخرى، يرتعد من وجود الجومنو ماليا، وعندما علم القائد بهذا، أمر جنوده بإحضار زيبو إلى مقره فصفعها وقال: "أين الهاوكا؟" واستمر يصفع زيبو حتى قالت إنه ليس هناك شىء يسمى *هاوكا*. وبعد ذلك أُحضر الهاوكا الآخرين إلى القائد Goccichia وبدأ هو وجنوده يصفعونهم حتى اعترفوا هم أيضا أنه ليس هناك هاوكا. وفى النهاية أعادهم القائد إلى فيلينجو. ولكن زيبو وجماعتها لم يجدوا سلاما وطردوهم من فيلينجو. وعندما سافروا إلى قرى أخرى، أقاموا طقوس هاوكا جديدة. وبهذه الطريقة بدأت حركة الهاوكا تنتشر.

تطور حركة الهاوكا:

انتشرت حركة الهاوكا سريعا. وقبل فبراير ١٩٢٧ لاحظت الإدارة الفرنسية أن هناك راقصو هاوكا ماهرين فى كل قرى مقاطعة فيلينجو. بالفعل اعتبرت الإدارة الاستعمارية حركة الهاوكا معادية لزعماء الأقاليم المحليين وأُعتبر ممارسوا الهاوكا أنفسهم منافسون "للنظام القائم الذى يمثله شياخة القبيلة، العمود الفقرى للنظام الإدارى الذى وضعه الفرنسيون" (Fugelstod ١٩٧٥: ٢٠٤).

مات زعيم الفيلنجو العجوز جاود ناماليا Gado Namalya سيينى Chekou sayri، أحد أبناء جادو ولكن تشيكو لم يكن يحظى بتأييد السكان بالإجماع وأظهر ممارسين الهاوكا أنفسهم كقوة سياسية وساندوا مرشحا آخر. كانت هذه حركة جزئية، إن لم تكن إهانة لا تحتمل للسلطة الفرنسية.

وبسبب هذه الأحداث المتراكمة زادت حركة الهاوكا فى الحجم والقوة. وفى المناطق الغير مسكونة من الداخل، أسس الهاوكا قراهم وأقاموا مجتمع لهم كان معادى للفرنسيين علنا.

وقد وجد الفرنسيين فى *الهاوكا*

> معارضة واضحة لشياخة القبيلة التقليدية، واكتشفوا وجود انشقاق صريح، مجتمع أعضاءه يتحدون علنا النظام الاجتماعى والسياسى والدينى. إننا هنا نكتشف الناحية الأكثر أصالة فى حركة الهاوكا: رفضهم الكلى للنظام الذى أوجده الفرنسيين فى مكانه.
>
> (Fugelstad ١٩٧٥: ٢٠٥)

وقد أسرع التدخل القاسى للميجور Graccicha القائد الفرنسى لنيامى من انتشار حركة الهاوكا. فالوحشية التى أمر الميجور Groccicha ضد زيبو وجماعتها تركت ذكرى مؤلمة حتى إن كروتشيشا سرعان ما قاموا بتأليهه كهاوكا هو نفسه، كورساسى Korsasi Korsasi، الميجور الشرير وواحد من أعنف الهاوكا(٤).

وبمرور الوقت تشكلت عائلة الهاوكا، ومجموعة الأساطير التى عززت مكان الهاوكا فى كوزمولوجيا السونغاى. فى جميع الأحوال فالمعبودات والهويات المرتبطة بالهاوكا كانت تقلد المجتمع الاستعمارى الفرنسى. واستمرار لتوكيدها أنهم من البحر الأحمر وضيوف دونجو فى سونغاى، ظهرت الشخصيات التالية كأهم معبودات الهاوكا الأولى:

١- اسطنبولا Istanbula الذى يعيش فى استطنبول وهو مسلما تقيا وزعميا لجميع الهاوكا.

٢- جمنو Gomno: الحاكم الاستعمارى (للبحر الأحمر).

٣- الجنرال ماليا General Malion، چينرال لواء البحر الأحمر.

٤ - الملك زوزى King Zuji: ملك القضاة أو رئيس القضاة من المستعمرين.

٥- ماياكى المحارب أو الجندى العظيم.

٦- كورساسى Korsasi، الميجور الشرير الذى يقتل أحيانا وسائطه.

٧- سيكتر Sekter السكرتير، أو الموظف.

٨- كابرال چاردى Kapral Gardi عريف فى الحرس وهو مساعد كورساسى وهو يعرف كيف يكسر الحديد بيديه.

٩- بابول Babule: الحداد.

١٠- فاليماتا ماليا Falimata Malia. زوجه زنرال ماليا التى أخذ ابنها سيموكو مع كايرال جاردى.

١١- سيموكو Cemoko: الصبى الذى يعرف كيف يأخذ الفضة من الأرض.

Rouch ١٩٦٠: ٧٤ - ٧٥

إذا أخذنا فى الاعتبار الهجرة بأعداد كبيرة من سونغاى إلى ساحل العاج أثناء الفترة الاستعمارية، فعديد من الماهرين من هذه الطقوس سافروا فى كل مكان. وحيث إنهم واجهوا تجاريا جديدة فإن آلهة جديدة كانت تظهر أنفسها فى أجساد الممارسين الماهرين. ففى ساحل العاج في الفترة الاستعمارية استقبلت الهاوكا الإهان جديدان، كافرانكوت Kafrankot، عريف الساحل والهانجا بيري Hange Beri (الأذن الكبيرة) اللذان يحركان القاطرات وتماما مثلما الإدارة الاستعمارية أكثر تعقيدا، فإن عائلة الهاوكا أصبحت يسكنها آلهة جديدة تعكس التوسع الكامل للسلطة الاستعمارية. تلك كانت الهاوكا التى تمثل الموظفين المدنيين ذوى المناصب العليا مثل وزير الحرب، أو وزراء عاديون أو minis و Prazidan di la Republik رئيس الجمهورية الفرنسية. كما قلد الهاوكا أيضا بطريقة ساخرة الجيش الاستعمارى الفرنسى بمعبودات كانوا كولونيلات، قواد، قائم مقام ورقيب وكذلك جندى المشاة بامبارا موسى Bambara Moasi (كثير من جنود المشاة أما بامبارا أو موسى فى الأصل العرقى) لم تكن الشخصيات الإدارية المحلية تستثنى من التمثيل المسرحى فى الهاوكا. فهناك الهاوكا المحاميون (وزيرى wasiri) أو الدكاترة (lokotoro) الذين يحقنون الناس بمحقانتهم (السرنجة). وهذه الهاوكا

الجدد جاءوا إلى الوجود بنفس الطريقة مثل المجموعة الأصلية فى فيلنجو عام ١٩٢٥. وخلال الرقصة سيؤخذ راقص ماهر بالمعبود الجديد الذى لن يكون معروفا لأعضاء الطائفة. فيسأل عندئذ الأعضاء على اسم المعبود، وعند معرفة اسمه، سيصبح هذا المعبود عضوا فى عائلة الهاوكا.

(Rouch ١٩٦٠: ٧٦- ٧٧)[٥]

الرسائل الثقافية للهاوكا فى العرض:

تحدت حركة الهاوكا سيادة الحكم الاستعمارى الفرنسى. وككل، كان السلوك المتحد والغريب للهاوكا يعبر عن أقوال واضحة وانتقادات جريئة لطبيعة المستعمر وسلوكه والأحاديث المنطوقة مزيج من الفرنسية (ليدجن والإنجليزية البدجن والسونغاى. ففى جعل جومنو أو كورساسى يتحدثان للجمهور بالبدجن، الذى يمثل شكل لغوى موصوم حى كل من غرب إفريقيا الفرانكفوية والإنجلوفونية كان يشكل رسالة سلبية عن السلطات الاستعمارية تصور مديرا استعماريًا فرنسيًا يقلده سونغاى ملبوس فجسد الوسيط يتلوى. وعيناه تنتفخان ومثل جميع الهاوكا، يزبد فمه. ولتزيد الأمور سوءا، يتحدث مزيج من الفرنسية البدجن والسنغاى. ونتيجة هذا المركب من الرسائل الرمزية هو اتحاد من الرعب، فالهاوكا منظر مخيفا والسخرية burlesque، فالهاوكا تسخر من الهوية التى يمثلها أو يمثله.

يأخذ الهاوكا أجساد وسطائهم عند رقص التلبس فى السنغاى وخلالها يمكن جذب المعبودات التى تمثل عائلات الأرواح الأخرى فى مجموع الآلهة السونغاى للسفر من الروح إلى العالم الاجتماعى (انظر Rouch ١٩٦٠)[٦]، ودائما تقدم

هذه الرقصات بنفس الطريقة. والمشاركون الأساسيون فى الرقص، مثلما ذكرت، هم الزيما أو كاهن الشعائر وهو مدير فرقة التلبس Possession موسيقيو الطقوس الذى يعزفون على فيولينات أحادية الأوتار (godji) أو طبول اليقطين (gasi)، والسوركو مغنى مدائح الأرواح الذى تخلق تعويذاته المقدسة جسرا مجازيا بين العالم الاجتماعى وعالم الأرواح والوسائط نفسها (هوليزى holisey) الراقصين الذين يمكن أن تؤخذ أجسادهم بأرواحهم[٧].

وتتكون رقصة التلبس نفسها من إطارين، فى الإطار الأول يمكن لأى شخص أن يدخل منطقة الرقص وهى عادة أرض منبسطة ممهدة رملية داخل مجمع بيوت كاهن الطقوس يحيط بها الجمهور، وعلى حافة أرض الرقص هناك مبنى يعزف تحته الموسيقين موسيقاهم المقدسة. وهذا الإطار يسمى هورى Hori الذى حرفيا يعنى "تلعب" فى السنغاى. وأثناء الهورى يستمتع الناس بالرقص ويتنافسون مع أحدهم الآخر ليروا من هم أفضل الراقصين ويكافأ أفضل الراقصين بالمدح: سيقفز عضوا من الجمهور، الذى أعجبه سلسلة رقصات إلى ساحة الرقص ويهدى مبلغا من المال للراقص. وسيعطى الراقص عندئذ النقود للموسيقيين وهم حماة نقود رقص التلبس وبعد ساعتان أو أكثر من *الهورى* hori، يشير الزنما بضربة من معصمه إلى التحول من مناسبة اجتماعية لشعائر دينية جادة، والآن فقط الوسطاء المعروفون الذين جميعهم مروا بطقوس ادخالهم يمكنهم دخول ساحة الرقص. وعندما تبدأ الموسيقى يعزف الموسيقيون فقط تلك الإيقاعات المرتبطة بالأرواح الذين يريدون جذبهم إلى الأرض وهذه تكون أحيانا الهاوكا.

هناك مناسبتان فقط عندما يستدعى فيها الهاوكا. الأولى عندما يكون العديد من أعضاء المجتمع قد عانوا من السحر، لأن الهاوكا اليوم من بين أشياء أخرى، الأعداء الرئيسيون لساحرات السنغاى من هذه الظروف تأخذ الهاوكا أجساد الوسائط وبعد ذلك تلتقط شجيرات مشتعلة ويلوحون بها فوق رؤوسهم - علامة على أن ساحرات الجماعة يجب أن تحترس من وجود *الهاوكا*. ويحدث الظرف الثانى لتلبس هاوكا كاملاً عندما يمر شخص جديد، لبسته الهاوكا فى البداية، خلال طقوس إدخاله أو إدخالها طقوس تشبه تلك الطقوس لعائلات الروح الأخرى لبانتيون السنغاى وبرغم الحقيقة أن الهاوكا تشكل واحدة فقط من ست عائلات أرواح فى بانتيون السنغاى، فهى وهى فقط التى لديها معبودات بسخرية بطريقة رهيبة الهويات المرتبطة بالفترة الاستعمارية فى النيجر.

ولتوضيح اتحاد الرعب بالفكاهة فى رقصات تلبس الهاوكا، دعنى أصف لكم حالتان من ملاحظاتى الميدانية. تضمنت المقابلة الأولى lokotoro، الدكتور الأوروبى، التى سجلتها فى ديسمبر ١٩٧٦ فى بلدة السنغاى ميهانا .Mehanna

انضم إلى الجمهور فى المساء. من على بعد أرى اثنان من الراقصين تلبسهما الأرواح يشعلان شجيرات فوق رؤوسهما. وهذان هاوكا أحدهما يلقى شجيرته المشتعلة ويأخذ مشعلاً يبقيه على مقربة من صدره العارى بدون أى تأثير على الإطلاق. ويقول لى أحد من الحاضرين أن الاثنان الهاوكا ليسا سوى الزنرال ماليا ولوكوترو، يحمل الدكتور لوكوترو، الذى يرتدى خوذة من لبان النبات ومحقنه تحت الجلد (سرنجة) واقترب منى ومد يده المفتوحة.

لوكوترو: sha vas?

How isit going?

ستولر (كاتب المقال):

كيف حالك؟

كيف تسير الأمور؟

ل:

sha vas?

س:

كيف حالك

me ne doctor

ل:

أنا اسمى دكتور

س:

Nidoctor

أنت طبيب؟

يقطع الضحك حدثنا. فالناس من الجمهور بجوارى يجدون هذا مضحكا لأنى أسخر م اللكوتورو. ويستمر الحوار:

س:

الحمد لله. تشرفنا Alahumdu li laahi Endanté

الشكر لله . يسعدني التعرف عليك.

ل:

كيف حالك sha vas?

حسنا لدينا آوربيان هنا. هل تعرف هذا.

س:

هل تعرف هذا؟

يفجر هذا التعليق مزيد من الضحك. فاللكوتووا يسخر الأوربيين وأنا أسخر منه هو، الذى يلائم هذا السياق. فكلانا عنيد، نمثل الدور المبالغ فيه للأوربيين، الذى يعجب الجمهور بشدة. ويقتحم سوركو حوارنا.

ســـوركـــو:

يقول إنه أوروبى وأنه هو وأنت اوربيان.

س:

هذا أوروبى؟ جميل تشرفنا.

هذا أيضا يثير الضحك فأمامى رجلا أسود فمه يزبد ويحمل محقنة. ويقول لى أنه أوروبى. فأنا اشترك فى اللعبة فى هذه التمثيلية الأحجية charade المضحكة ويقول إنه أوروبى أبيض. وبعد ذلك اتحول إلى الفرنسية لأدلل على تعرفى على وضعه الأوروبية وأقول إننى سعيد لمقابلته. نحن مشتركون فى مسرح عبث حقيقى يعجل بالضحك الصاخب.

يتركنى لوكوتورو ليفحص بنتا صغيرة كانت مريضة تقول أم الفتاة للوكوتورو إنها أخذت البنت للمعالجين المسلمين وللممرضات وللمعالجين غير المسلمين فى ميهانا. ولم تتجح أى من هذه الأدوية فى علاج البنت مع ذلك ينظر لوكوتورو عليها وينفخ فى ذراعها ويحقنها بمحقنه بها سائل كاللبن ويعود لوكوتورو إلى

س:

آه الدكتور عاد.

سـوركـو:

قل إذن. لابد أن تقول (له) ماذا تريد؟

ل:

حسنا، (أريد) نقود.

س:

نقود؟ إنها قادمة احتاج أن أبحث عنها. لابد أن أعطى نقود للدكتور.

الدكتور شخص طيب.

أعطى لوكوتور مائة فرانك. يأخذ النقود ويضعها فى جيبه.

ل:

أيها الأوروبى كيف تسير الأمور؟ Anasara sha vas?

س:

على ما يرام.

ل:

أشكرك (على مساهمتك).

فى هذا الجزء الأخير من الحوار، خاطبى اللوكوتورو كـ anasara، التى تعنى أننا لم نعد فى نفس الفئة الاجتماعية Ansara, sa va?، وهو وسيلة لغوية يستخدمها السنغاى لإبعاد أنفسهم عن الأوروبيين. نحن فجأة فئتان مختلفتان لأنه طلب منى أن أساهم وهذا التحول الفجائى صفعة كوميدية على وجهى

Comic slap in my face ، وهكذا لدينا هنا شــخص ملبــوس مــخــيف فى اللوكوتورم مقلدا طبيبا أوربيا ويساوى نفسه بالشخص الأبيض الوحيد فى الجمهور. هذا الموقف مضحك، وهو أيضا وسيلة لتعريف السونغاى بالمقارنة مع المستعمر الأوروبى. ويخلق التفاعل ويحتفظ بمسافة بين الحضارة الأوروبية المتعدية (أنا فى هذا الموقف والعناصر الاساسية فى الهوية الثقافية للسنغاى. حدثت المقابلة الهاوكا الثانية التى أريد وصفها فى بلدة تيلا فى يونيو ١٩٨١ أثناء بيناندى، رقصة المطر يقدم خلالها Tillaberi القرابين للأرواح الذين يتحكمون فى السماوات يمتقد السنغاى أنهم إذا قدموا قرابين لهذه الأرواح فالأرواح ستحضر أمطار كافية (يونيو إلى سبتمبر) والموسم ذو الأمطار الوفيرة عادة يضمن محصول دخن (نبات) جيد فى أكتوبر.

والبينا ندى أساسًا رقصة تورو Tooru لأن التورو عائلة من المعبودات التى تحكم الرياح والسحب والبرق والرعد القوى التى ترتبط بالمطر وعندما جاء التورو، وهم النبلاء من عالم الأرواح السنغاى إلى العالم الاجتماعى فهم يسافرون مع بطانة من الأرواح الأقل مكانة وعندما يكون هناك تورو زائرون فإن هؤلاء الهاوكا الذين يشعضون الجنود الفرنسيين ينقضوا على الأرض ويأخذوا أجساد وسائطهم ويعملون كحراس لتورو وقد دارت الأجزاء التالية من التفاعل عندما تجمع الناس حول التورو خلال رقصة المطر كان التورو جالسين على الهاون المقلوب ويستقبلون أهل تيلابيرى Tillaberi قبل الأقتراب من التورو ليسدى لهم النصح كان على أهل البلدة أن يتحملوا الكوميديا المروّعة الهاوكا التى كان دورها أحضار الناس لأرباب السماوات وكان Commandant Bashirou

القائد باشيرو والقائم مقام مارسيى CB (LM) كانا الهاوكا الأثنان الذين قاما بتوفير خدمة الحراسة هذه.

:CB

(يخطو خطوة الأوزة من وسط منطقة الرقص إلى الجمهور يتوقف أمام شابه young Woman YW يحيط ساقية معا و يحيى الشابة YW) أنت حمقاء ايتها الشابة. (ينثر لعابه فى وجهها)

الشـــابة:

(تتراجع)

:CB

(يمسك يدها ويجذبها بعيدًا عن الجمهور)

الشـــابة:

(تسقط على الأرض وبينما يسحبها) لا أريد أن أذهب لا أريد أن أذهب.

:CB

(يتوقف. يقف على قدم واحدة وينظر على الجمهور) أنت جميعكم سونغاى أغنياء. كيف تقاومين (يضحك ويضحك الجمهور ويشد الفتاة لتقف ويأخذها إلى تورو Tooru).

(بعد ذلك بدقائق)

:LM

(يتحرك نحو الجمهور ويقف على قدم واحدة محملقًا فيه لبضعة دقائق. وبعد ذلك يمشى باختيال نحو شاب yaung Man (YM) ويحييه بإسم الجيش، باسم الرب، باسم الأرواح، باسم تورو Tooru ...

الشـــــاب

:Young Man

باسم لبلاهة؟ (ضحك عام)

:LM

(يمد يده للشاب YM) أنت... أنت ذو القضيب الرخو. تعالى وأبحث عن حل (مزيد من الضحك)

شـــاب YM:

يشير إلى LM القائم مقام مارسى ويضحك وأنت ذو الرأس الفارغة؟

LM القائم مقام مارسى:

(يمسك ذراع الشاب ويدفعه نحو التورو)

من هذا الوصف الموجز لتفاعل هاوكا السونغاى نرى ثانية المزيج الغريب بين الخوف والكوميديا ممارسين والهاوكا أقوياء بطريقة لا تصدق وبجانب قدرتهم على التقاط الشجيرات المشتعلة بأيديهم العارية ويلمسون انفسهم بمشاعل مضاءة، وقدر بأيتهم يسقطون جدار من الطوب بقبضه يديهم. وحيث أن الهاوكا ليسوا وديعين عندما يستدعون شخصًا إلى محكمة تورو فيساور الحاضرين القلق حقًا عن اصابتهم الجسدية. ومع ذلك فالتكتيكات الخشنة تقترن بسلوكيات عسكرية مبالغة بطريقة ساخرة مثل خطوة الأوزة والتحية، التى يضع فيها الهاوكا يده على جبهته لحوالى دقيقتين بينما يزيد ضمه ويحملق فى الشخص الذى يحييه. وهكذا فى الصور البلاغية وحدها لدينا روح تظهر قوة كبيرة وهو

يسخر من العسكرية الفرنسية. ولتخفيف السياق أكثر حتى يلجأ ممارسو الهاوكا للإهانات الطقوسية السونغاى المعتادة. فيسمى القائد باشيرو Commandant Bashirou الشابة ابنه الحمار وهى إهانة طقوسية سنغاى تعجل بالضحك فى (انظر Staller ١٩٧٧) عندما يقول القائد أنتم جميعكم سونغاى أغبياء وهذا أيضًا يفجر الضحك. وهذا النوع من الأهانة المباشرة لا يؤخذ جديًا والأهانات الحقيقية فى السونغاى عادة تكون عبارات غير مباشرة. ولذلك فالأهانة الشعائرية المباشرة تسبب الضحك.

ويشترك القائم مقام مارسيى فى نفس النوع من الكوميديا المروعة مثل القائد باشيرو. يقترب من الشاب ويحييه فى شكل مبالغ فيه وهو يسخر من الشكلانية من العادات العسكرية وهو يقول باسم الجيش. وهلم جر..» لا يقتل الشاب. مع ذلك أيا من هذا أو يسخر من القائم مقام مارسيى قائلاً لا بأسم البلاهة؟ ويستمتع السونغاى بهذا النوع من السخرية المتبادلة بدرجة هائلة لأنه يقابل المبارزة اللفظية، النشاط المفضل للسونغاى الشباب. وبعد هذه المبارزة اللفظية التى أيضًا تفجر الضحك، يصحب القائم مقام مارسيى الشاب إلى تورو.

الهاوكا فى الفترة المعاصرة.

اقترح باحثو السونغاى أن حركة الهاوكا كانت تمثل أساسًا الفترة الاستعمارية، فكانت انعكاسًا لمواجهة السونغاى بالمجتمع الاستعمارى (روش Rouch ١٩٥٣، ١٩٦٠، جادو Gado ١٩٨٠) وبعد ١٩٦٠ العام الذى منحت فيه فرنسا الاستقلال لحكومة النيجر، وأصبح للمارسى الهاوكا طبقًا لروش (١٩٧٨) عدد أقل من

الأنصار مما كان لديها خلال الفترة الاستعمارية. وبعد أن خسرت مبرر وجودها الذى له علاقة بالاستعمار يقال أن الـ Zimey أسرع العملية التى خلالها اندمجت هذه الأرواح الخارجه على القانون إلى مجموعة الأساطير الهولى Holay.

هكذا يعتبر الآن الدونجو Dongo إله الرعد أب الهاوكا والقصة هى أن بلالى، ناحية أخرى من النيجو عندما كان فى مكه، كان له الكثير من الأبناء الذين جائوا إلى إفريقيا ويقال أن بلالى بالفعل غنى أغنيات هاوكا ومارسوا الشعائر الهاوكا عندما كان فى مكه كانت الهاوكا الأولاد الفظيعة لبلالى، ولكنهم الآن معنا، ونحن جميعًا فى نفس العائلة. وحتى اليوم فى القرية البعيدة جدًا لاتزال الهاوكا تلعب دورًا هامًا.

(روش Rouch ١٩٧٨: ١٠٠٩)

الدور التعبيرى للهاوكا

مع الاستقلال النيجيرى وقبولهم المفترض فى الطائفة الروحية للسونغاى ربما يعتقد المرء أن الرمزية التعبيرية لمارس الهاوكا الذى يزبد فمه تحال إلى خلفية الادراك الاجتماعى ولكن عندما يأخذ الهاوكا جسد وسيطه، تستمر الكوميديا البذيئة والدراما المروعة: اظهارًا ربما للإتصال النامى مع "القوة" الأوروبية.

لم يعد هناك حركة هاوكا منفصلة مثلما كان فى ١٩٢٧، حركة موجهة ضد حكم الأوروبيين فقد توقفت المعارضة للحكم الأوروبى على أية حال فى تكون الدور القابل للحياة للهاوكا عندما منحت الاستقلال لجمهورية النيجر. ولكن

تمامًا كما أن المتخلفات المفاهمية للعبودية تبقى اليوم بين سكان سونغاى الذين كانوا عبيدًا فى السابق (انظر Olivier De Sardim ١٩٦٩، ١٩٧٦، ١٩٨٣) فالقيد النفسى للاستعمارية ظل مع العديد من الشعوب فى جمهورية النيجر (انظر Memmi١٩٦٢) بينما لم يعد الأوربيون رجال الإدارة السياسية المقاطعات فى جمهورية النيجر فهم لايزالوا يشغلون العديد من المناصب الهامة فى كلا من العاصمة نيامى Niamey وفى المناطق الريفية أكثر فى سونغاى والأوربيون هم الناصحون التقنيون لعديد من الوزرات النيچيرين. ويشكل الأوربيون جزءًا كبيرًا من العاملين فى المستشفيات القومية والأقلمية فى جمهورية النيجر والاوربيون هم الفنيون المسئولون عن تقدم مجموعة كبيرة من مشروعات التنمية وهم المدرسون فى مدارس النيجر الثانوية وفى جامعة النيجر.

وعدد السكان الأوربيون فى نيامى كبير وواضح فمعظم الاوربيون يعيشون فى جزء من نيامى، الهضبة. نيامى متاجر ومحلات بقالة ومخابز ومحلات جزارة فرنسية. كان الاوربيون الذين يصرف لهم بدلات كبيرة (لمشقة العمل) يعيشون حياة ممتازة مقارنة بحياة الموظفين النيجيرين والقرويين ولذلك فالشعبية المستمرة للهاوكا نوع من المقاومة الثقافية للوجود النامى والذى يمتع الجمهور أن الهاوكا بالرغم من غياب حكومة إستعمارية تواصل السخرية من الأوربى بتهكم رنان ومفرط. تستمر "قوة" الأوروبى شديدة فى كل أقاليم جمهورية النيجر. وتظل حاجة السونغاى لاستخراج معنى من هذه "القوة" بنفس الشدة.

إلقاء النكات والمقاومة الثقافية والهاوكا.

يصف راد كليف براون Radcliffe Brouim (١٩٤٠) وايفانز - بريتشارد Evans - Pritchard (١٩١٩) إفراط وطموح النكات على أنه "رخصة بامتياز" ولا احترام مُجاز وتأخذ وسائط الهاوكا الأدور المبالغ فيها للأوربيين فقط فى إطار أنشطة رقصة التلبس. وأثناء التلبس، يتحدثون عبارات مرحة تشكل أساسى الدور الكوميدى. فلماذا الاصرار على هذه الكوميديا خاصة على حساب الأوروبى؟

تكمن الإجابة الجزئية لهذا السؤال فى تأمل التوازى بين حركة الهاوكا والطريقة التى ينكت بها الهنود والأمريكان على الرجل الأبيض فى كلا الحاليين يتصل الرجل الأبيض، وهو الذى لديه رؤية مختلفة عن العالم اختلافًا كبيرًا مع الشعوب التى استعبدتها من قبل. وعلاوة ذلك، ففى الحالات الأمريكية والغرب الإفريقى فالرجل الأبيض خلق "موقفًا استعماريًا" (والرستاين ١٩٦١) التى قلبت عالم الشعوب المستعمرة فى كلتا الحالتين تفاعلت الشعوب المستعمرة مع التغير المفاجىء العنيف بإلقاء نكات عن الرجل الأبيض فى حالة السونغاى ظهرت "عائلة" من الأرواح إلى الوجود تسخر من المُستعمر وفى الحالتين نجد أن العاجز أو الضعيف هو الذى يسخر من القوى. ومثلما يعبر عن ذلك هنديًا من كندا:

إن أكبر مشكلة من المشاكل الإفريقية هى الرجل الأبيض. من يستطيع أن يفهم الرجل الأبيض؟ ما الذى يجعله يتصرف بهذه الطريقة؟ كيف يفكر ولماذا يفكر هكذا؟ لماذا يتحدث كثيرًا بهذه الطريقة؟ لماذا يقل شيئًا ويفعل العكس؟

والأهم من كل شىء هو كيف تتعامل معه؟ من الوضح أنه هنا ليبقى. وأحيانًا يبدو أنها مهمة مستحيلة.

.(H. Cardinal quoted in Basso 1979: 3)

والمشكلة الكبرى بالنسبة للسونغاى لم تعد الأوربيين بل إنها طريقة الأوربيين فالأوروبى الآن لم يعد يحكم بلد السونغاى، وإنما أفكار الأوروبى ولغته ونظام تعليمه والعديد من قيمة أثرت على طرق حياة السونغاى الشباب. وعندما يحدث هذا فإن شيوخ السونغاى يعتبرون هؤلاء الشباب ليسو من السونغاى وإنما فرنسيين ذو بشرة سوداء. ولذلك تستمر الهاوكا فى تقليد الأوربيين، وتشويه اللغة الفرنسية، وتحاول خلال التقليد الساخر Burlesque أن تجد معنى فى عالم سريع التغير يلعب فيه الأوربى دورًا رئيسيًا سيبقى الأوروبى فى جمهورية النيجر وكذلك ستبقى الهاوكا، تقاوم للأبد خلال التهكم والسخرية تأثير الأجانب وتحمى للأبد تلك القيم الاساسية للهوية الثقافية للسونغاى.

شكر وتقدير.

أجرى البحث الذى بنيت عليه هذه المقالة فى الولايات الفرعية فى تير Tera وتيلا بيرى Tillaberi فى جمهورية النيجر فى ١٩٦٩ - ٧١، ١٩٧٦، ٧٧، ١٩٧٩ - ٨٠ وفى صيف ١٩٨١ والذى جعل البحث ممكنًا زمالة أبحاث بعد الدكتوراة التابعة الفولبرايت هيز (Goo - 76 - 03659) ومنحة (# ٢١٧٥) Grant - in Aid من مؤسسة Wenner - Gren لأبحاث الانثروبولوجيا وزمالة ما بعد الدكتوراه الناتو فى العلوم ومنحة Johnsn Fund Of (١٥٦٩ #) Grant - in -aid

وترتيب درجات الحركة والنشاط فى حبكة المسرحية (Tempo) والحالة المزاجية بحيث تؤدي إلى الاوج Climax وحل العقدة.

ومنحة بحث جامعية صغيرة و An Equivalent Time Teacleing Load Reduction Award ومنحة تدريس من كلية West Chester State College غرب تشستر الحكومية اعطتنى الوقت والدعم فى الأعداد لهذا المخطوط أشكر كل هذه الهيئات لمساعدتها الكبيرة وأحب أن أشكر أيضًا فخامه الكولونيل سينى كونتشى Seyni Kountche رئيس جمهورية النيجر لمنحه إياى تفويضات للبحث الأثنوجرافى فى النيجر وأود أن أعبر عن شكرى لشيريل أوليكس لتعليقاتها الشامله على المخطوط وكذلك سوزان بيفار Susan Pevar وجون سوندرز مساعدتى التى تخرجت ومساعدتى التى لا تزال طالبة على التوالى لمساعدتهما فى جمع مادة البحث. وقد قرأت جزءًا مختصرًا من هذا البحث فى الاجتماع السنوى للهيئة الانثروبولوجية الشرقية الشمالية التى أقيمت فى جامعة بونستون مارس ١٨-٢١ ١٩٨٢ .

ملاحظات .

١- هناك حوالى ثلاثة ملايين يتحدثون السونغاى فى جمهورية مالى والنيجر وبينين. ولازال السونغاى مزارعون الدخن (نبات) أساسا فى معظم الأقاليم ومزارعون للدخان والأرز فى المناطق النهرية. وينقسم المجتمع إلى ثلاثة مجموعات عامة ذوى مرتبات غير متساوية فهناك النبلاء الذين ينحدر نسلهم من جهة الأب إلى أسكيا محمد تورى Askia Mohammed Toure، ملك السونغاى من ١٤٩٣ إلى ١٥٢٨، والعبيد السابقين الذين ينحدر نسلهم من جهة الأب إلى اسرى فترة ماقبل الاستعمار، والشعوب الأجنبية الذين جاءوا مهاجرين إلى بلد السونغاى فى الزمن البعيد أو القريب. (ولمزيد من المعلومات على مجتمع

السونغاى انظر روتش Rouch ١٩٥٣، ١٩٦٠ و Gado ١٩٨٠ واوليفيزدى ساردان Olivier De Sardin ١٩٦٩و ١٩٧٦و ١٩٨٣ و Staller ١٩٨٠و ١٩٨١).

٢- يُقصد بالسودان الغربى الأراضى المستعمرة الفرنسية فى غرب إفريقيا فالسودان المستعمر كان يضم السنغال ومالى والنيجر وفولتا العليا.

٣- Soudye يقصد بها جماعة عرقية تعيش اليوم فى منطقة فيلنجو Filingue حوالى ١٨٠ك م فى شمال شرق نيامر Niamey، عاصمة جمهورية النيجر والسودى Saudye يعيشون على حافة مناطق التحدث بـ Hausaphane (السونغاى) Lreaphhone فالسونغاى والزير ما لهجتان من لغة السونغاى.

٤- هناك روايات متعددة عن الحادث الذى يحيط بـ ميجور كروتشيشيا Croccichia والرواية المذكورة هنا تقدم وجهة نظر صحيحة بدرجة معقولة عن ميلاد كورساسى Korsasi الميجور الشرير.

٥- منذ بداية حركة الهاوكا Hawka كان الوسائط من الجنسين ولكن عندما زادت الحركة فى الحجم والأهمية بدا عدد الأعضاء الجدد الذكور يفوق عدد الإناث. وكانت وسائط الهاوكا تأتى من عدة مجموعات اثنية وتمثل رقعة عريضة من التجربة الاجتماعية النيجرية. فوسائط الهاوكا سونغاى وزير ما و بيول Peul وبيلا Bella وهاوزا وكانورى فى الأصل العرقى وربما يكونوا مزارعين فقراء يعيشون فى مناطق ريفية منعزلة أو تجار اثرياء يعيشون فى مدن مزدحمة من النيجر المستقل. ومثلما كان الحال مع طقوس الدخول فى عضوية الهاوكا الأولى فى ١٩٢٥ فإن الأعضاء الجدد عادة ما يكون مراهقون واوائل مرحلة الشباب.

وبرغم الحقيقة أن معبودات الهاوكا ترفض طريقة الحياة الأوربية، فقد عمل بعض الوسائط باجتهاد ليصبحوا ممرضون وجنود ومديرون وباحثون يتحدثون الفرنسية فى النيجر المستقلة وبمجرد أن يقونوا بأرواحهم فإن هذه الوسائط المتعلمة يعلمون أنهم سيأوونهم لبقية حياتهم. ويبقى هؤلاء الوسطاء المتعلمون متحفظون تجاه الموسيقى وكلمات احتفالات رقصة التلبس المقدسة لأنهم يخشون أن الأصوات الغامرة لرقصة التلبس يمكن أن تجلب الهاوكا الخاص بهم ويعرض مكانتهم الاجتماعية للشبهة. وعلى عكس زملائهم الأعضاء فى الريف، فالوسائط المتعلمين يسيرون على حبل البهلون الرفيع بين عالمهم الخاص من معتقداتهم الراسخة والعالم العلنى المتعلق بأدوارهم الاجتماعية فى مجتمع نامى وعلى الرغم من تأثير الاستعمارية، الا أن تقاليد الاجداد لاتزال قريبة من قلوب النيجيرين حتى من تلقى منهم تعليمًا عاليًا.

٦- "عائلات" الروح الآخرى فى بانتيون السونغاى هم: Tooru معبودات السماء والماء، و Genji Kwearey الأرواح البيضاء وهم رجال الدين المسلمين فى عالم الروح والذين ينصحون البشر فى مشاكلهم الاجتماعية، والـ Genji Bi أو "الأرواح السوداء" الذين يمثلون شعور المتحدثين باللغة الفولتية الاصليين Voltaique Speaking Peaples الذين اخضعوا أول قوى الأرض، والهاوزاچينچى Hausa Genji أو أرواح الشرق الذين يسببون المرض خاصة الشلل، و Hargay أو أرواح البرد المرتبطون بالموت وبالطبع الهاوكا أنفسهم. وهناك تقريبًا ١٥٠ روحًا فى البنتيون السونغاى.

٧- لابد لكل وسيط أن يمر بطقوس العضوية فالروح أولاً تتماثل مع وسيطها خلال إظهار المرض. فيصبح الوسيط المقترح مريضًا ولا يستجيب للعلاجات

التقليدية أو الغربيـة. ويستشير أهل المصاب ***Sinma*** أى الكاهن ليسألوا رأية أو رأيهـا. وإذا احس ***الزيما Zima*** أن الروح التى تلبس المصـاب أحـد مـعـبـودات السـونغـاى يقتـرح إقـامـة احـتـفـال طقوس الإدخـال Harendi وتسـتـمـر طقـوس الإدخال سبعة أيام، خلالها بالتدريج يصبح العضو الجديد على معرفة بروحه أو روحهـا (انظر N. D. Stoller) فى اليـوم السـابع تسيطر الروح كليـة على جسـد العـضو الجديد وتكشف هويتـها للجـمـاعـة. ومنذ ذلك الوقت سيـعـرف العـضو الجديد بأنه فرس تلك الروح. وبمجـرد انتهـاء المراسم تغادر الروح جسد العضو الجديد ويسـتعيد صحته أو صـحتها. وإذا تم احتفـال الإدخال بدون أى خطأ سوف تعود الروح إلى جسد الوسيط فقط عندما تستدعيها موسيقى ورقصة وكلمة رقصة التلبس.

Notes

1 There are some three million Songhay speakers in the Republics of Mali, Niger, and Benin. The Songhay continue to be primarily millet farmers in most regions and both millet farmers and rice cultivators in riverine areas. The society is divided into three general groups of unequal status: the nobles, who trace their descent patrilineally to Askia Mohammed Toure, King of the Songhay from 1493 to 1528; former slaves, who trace their descent patrilineally to prisoners of precolonial wars; and foreigners, peoples who have migrated into Songhay country in the distant or recent past. (For more detailed information on Songhay society see Rouch 1953, 1960; Gado 1980; Olivier de Sardin 1969, 1976, 1983; Stoller 1980, 1981).

2 The 'Western Soudan' refers to the French colonial territory of West Africa. The colonial Soudan was composed of Senegal, Mali, Niger, and Upper Volta.

3 *Soudye* refers to an ethnic group which today lives in the area of Filingue, some 180 km to the northeast of Niamey, the capital of the Republic of Niger. The *Soudye* live on the border of the Hausaphone (Songhay) Zermaphone speech areas. Songhay and Zerma are dialects of the Songhay language.

4 There are numerous versions of the incident involving Major Croccichia. The version cited here presents a reasonably accurate view of the birth of *Korsasi*, the wicked Major.

5 From the beginning of the *Hauka* movement, the mediums have been of both sexes. But as the movement grew in size and importance the number of male initiates began to out-number that of the females. The mediums of the *Hauka* have come from a variety of ethic groups and represent the broad swath of Nigerien social experience. *Hauka* mediums are Songhay, Zerma, Peul, Bella, Hausa, and Kanuri in ethnic origin and may be poor peasant farmers living in isolated rural areas or wealthy merchants living in the crowded cities of independent Niger. As was the case in the first *Hauka* initiation in 1925, the new initiates have almost always been adolescents and young adults.

Despite the fact that the *Hauka* deities reject the way of the European, some of the mediums have worked diligently to become French-speaking nurses, soldiers, administrators, and scholars in independent Niger. Once wedded to their spirits, these educated mediums know that they will harbor them for the rest of their lives. These

educated mediums keep their distance from the music and sacred words of possession dance festivities because they fear that the intoxicating sounds of possession dance could bring on their *Hauka* and compromise their social positions. Unlike their fellow initiates in the countryside, the educated mediums walk a narrow tightrope between the private world of their deep-seated beliefs and the public world of their social roles in a developing society. The impact of colonialism notwithstanding, the traditions of the ancestors are still close to the hearts of even highly educated Nigeriens.

6 The other spirit 'families' of the Songhay pantheon are: the *Tooru*, the deities of the sky and the water; the *Genji Kwearey*, the 'white spirits' who are the Islamic clerics of the spirit world and who advise human beings about social problems; the *Genji Bi*, or 'Black spirits,' who represent the original Voltaique speaking peoples who first mastered the forces of the land; the *Hausa genji*, or spirits of the east who precipitate illness, especially paralysis; the *Hargay*, or spirits of the cold who are associated with death; and, of course, the *Hauka* themselves. There are roughly 150 spirits in the Songhay pantheon.

7 Each medium must be initiated. The spirit first identifies its medium through the manifestation of illness. The proposed medium becomes ill and the afflicted person responds neither to traditional nor western medical therapies. Members of the family of the afflicted person consult a *rinna*, a ritual priest, for his or her opinion. If the *zima* senses that the spirit possessing the afflicted person is a member of the Songhay pantheon, he proposes to stage an initiation festival (*horendi*). The initiation festival spans seven days, during which the novice gradually becomes acquainted with his or her spirit (see Stoller n.d.). On the seventh day, the spirit takes full control of the novice's body and reveals its identity to the community. Thereafter the novice will be known as that spirit's horse. Once the ceremonies are over the spirit leaves the body of the novice and the novice regains his or her health. And if the initiation festival has been flawlessly staged, the spirit will return to the body of its medium only when it has been beckoned by the music, dance, and word of a possession dance.

References

Basso, Keigh. 1979. *Portraits of the Whiteman: Linguistic Play and Cultural Symbols Among the Western Apache*. London and New York: Cambridge Universiy Press.

Bastide, Roger. 1978. *The African Religions of Brazil*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Codere, Helen. 1956. The Amiable Side of Kwakitl Life. *American Anthropologst* 58, 334: 351.

Curtney, Richard. 1974. *Play, Drama, and Thought*. New York: MacMillan.

Crowder, Michael. 1968. *West Africa Under Colonial Rule*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Evans-Pritchard, E. E. 1949. Nuer Curses and Ghostly Vengence. *Africa* 19(4): 288–294.

Fugelstad, Finn. 1975. Les Hauka: Une Interprétation Historique. *Cahiers d'Études Africaines* 58: 203–216.

Gado Boube. 1980. *Le Zermaterey: Contribution à l'Histoire des Populations entre Niger et Dollol Mawri. Études Nigériennes* No. 45. Niamey: Institut de Recherches en Sciences Humaines. Université de Niamey.

Kanya-Forstner, A. N. 1969. *The Conquest of the Western Soudan*. London: Cambridge University Press.

Kiev, Ari. 1072. *Transcultural Psychiatry*. New York: The Free Press.

Memmi, Albert. 1962. *The Colonizer and the Colonized*. New York: Orion Press.

Miles, Dudley Howe. 1971. *The Influence of Molière on Restoration Comedy*. New York: Octagon Books.

Mitchell, J. Clyde. 1966. *The Kalela Dance: Aspects of Social Relationships Among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester: The Rhodes–Livingstone Papers, No. 27.

Mumford, W. and G. St. John Orde-Brown. 1935, *Africans Learn to be French*. London: Evans Brothers.

Olivier De Sardin, Jean-Pierre. 1969. *Structures Économiques et Structures Sociales: Les Wogo du Niger*. Paris: Institut d'Ethnologie.

—— 1975. Captifs Ruraux et Esclaves Impériaux du Songhai, *L'Esclavage en Afrique Précoloniale* (C. Meillassoux, ed.), pp. 99–135. Paris: Maspéro.

—— 1976. *Quand Nos Pères Étaient Capitfs*. Paris: Nubia.

—— 1983. Women and Slavery in Africa, in Robertson, Claire and Klein, Martin A. (eds), Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Perry, Henry. 1968. *Masters of Dramatic Comedy and their Social Themes*. Washington, D.C.: Kennikat Press.

Radcliffe-Brown, A. R. 1940. On Joking Relationships. *Africa* 13: 195–210.

Ranger, T. O. 1975. *Dance and Society in Eastern Africa*. Berkeley: University of California Press.

Roberts, Steven. 1963. *The History of French Colonial Policy 1870–1925*. London: Archon Books.

Roberts, Richard and Murry, Kein. 1980. The Banamba Slave Exodus in 1905 and the Decline of Slavery in the Western Soudan. *Journal of African History* 21(3): 375–395.

Rouch, Jean. 1953. *Contribution à l'Histoire des Songhay*. Mémoire No. 29. Dakar: Institut Français d'Afrique Noire.

—— 1960. *La Religion et La Magie Songhay*. Paris: P.U.F.

—— 1978. Jean Rouch Talks about his Films to John Marshall and John W. Adams. *American Anthropologist* 80: 1005–1022.

Stoller, Paul A. 1977. Ritual and Personal Insults in Songrai Sonni. *Anthropology* 2(1): 33–38.

—— 1980. The Negotiation of Songhay Space: Phenomenology in the Heart of Darkness. *American Ethnologist* 7(3): 419–431.

—— 1981. Social Interaction and the Management of Songhay Socio-political Change. *Africa* 51(3): 765–780.

— n.d. *The Way of the Ancients: Cultural Resistance and Songhay Possession Dance*. Unpublished ms. (in author's possession).

Wallerstein, Immanuel. 1961. *Africa and the Politics of Independence*. New York: Academic Press.

Wellwarth, George. 1971. *The Theater of Protest and Paradox: Developments in Avant-Garde Drama*. New Yok: New York University Press.

الجزء الرابع
الممثلون والفضاء والزمن
فى الأداء

الفصل التاسع عشر

المسرح فى جنوب إفريقيا فى عصر المصالحة

زيكس مدا Zakes Mda

أفضل شىء من الممكن أن يحدث لراو أن يولد فى جنوب إفريقيا.[(١)]

منذ ستة أعوام طلبت منى جريدة تابعة لمدرسة ييل للدراما ومسرح الذخائر التابع لييل Yale School of Drama أن أتطرق إلى موضوع المسرح والمصالحة فى جنوب إفريقيا. ولاحظت فى تلك الأثناء أن إحدى سمات ازدهار مسرح المصالحة فى جنوب إفريقيا عبارة عن صمت صاخب جدًا فى جوف التاريخ. وبعدها علقت على كراهية رفقائى لعادة الذاكرة.

بعد ستة أعوام استمر الخوف من الذاكرة بالرغم من وجود المحاولات المتعثرة لمجابهة الماضى فى مسارحنا و على صفحات الأعمال الأدبية فى أعقاب مجىء لجنة الحقيقة والمصالحة Truth And Reconciliation Commission (TRC).

لجنة الحقيقة والمصالحة نفسها تجربة فريدة حيث عرضت الممارسات المفرطة للتمييز العنصرى فى الماضى على شاشات التلفاز ليراها الناس فى غرف معيشتهم. هنا رأينا ضحايا انتهاكات شديدة لحقوق الإنسان يعيشون مرة أخرى تعذيبهم على يد معذبيهم المتضايقون رأينا دموع مفوضى لجنة الحقيقة المصالحة حين تكشفت روايات الناجيين القعيدين على مقاعد متحركة ومع بكاء

ونحيب الأمهات اللاتى فقدن أطفالهم رأينا سابقًا كيف كان المعذبون السابقون يعترفون بأنشطتهم وأحيانًا يندمون وأحيانًا يدافعون عن أنفسهم بعناد قائلين أن متطلبات الحرب دفعتهم إلى ارتكاب الجرائم التى اتهموا بارتكابها كما أن هناك من ألقى اللوم على الزعماء لقد كانوا جنود مأمورة من الزعماء، جنود المشاة الذين نفذوا أوامر الحكومة بالأمس هم نفسهم حكام اليوم الذين يتم مكافئتهم بسخاء فى حين أن المرءوسين كان عليهم أن يمثلوا أمام اللجنة المشكلة من قبل المنتصرين فى الحرب. رأينا المُعذبين يشرحون كيف كانوا يخنقون ضحاياهم حتى يعترفوا أو يلقو حتفهم، كيف كانوا يجعلون التيارات الكهربية تسرى فى خصيهم وكيف كانوا يشوون جثث الضعفاء منهم فى النار وهم يضحكون ويستمتعون بتناول الجعة بجانب دفء النار.

هنا كانت دراما تفوق كل أنواع الدراما.

أضعفت لجنة الحقيقة والمصالحة العديد من الرواة. لم يقوى أدبهم على المنافسة مع المسرح الواقعى الذى كان يراه الملايين كل ليلة لقد كان المسرح الذى جعل رفقائى البيض يترنمون فى نغمة واحدة لم نكن نعرف أن هذه الأشياء تحدث فى نفس الوقت كانوا يتراجعون ضد إيقاظ أشباح الماضى. الماضى هو دولة أخرى ويجب أن يظل كذلك، هكذا قالوا.

فى الواقع هناك محاولة فى بعض قطاعات المجتمع الجنوب إفريقى لمحو الماضى لإعادة عمل هوية جماعية جديدة - من هويات مختلفة الأعراق والأجناس إلى هوية قومية جنوب إفريقيا جديدة. يظهر هذا الخوف من الماضى

بوضوح فى صخب وسائلنا الإعلامية المتنوعة خاصة فى برامج المناقشة بالمذياع، كلما تم التطرق إلى ميراث الماضى أو كلما عرض التلفاز القومى وثائق أو أعمال درامية تصور فظائع التمييز العنصرى والمقاومة التى حققت لنا فى النهاية شريعة ديموقراطية.

الهوية الجماعية الجديدة على حساب الذاكرة ليست معقولة فى رأيى فالذاكرة أمر هام جدًا بالنسبة للهوية وفقدان الذاكرة يؤدى إلى فقدان الهوية، لأن هويتنا تتعلق فى الأساس بذاكرتنا. على أية حال جنوب إفريقيا الان تسعى وراء سياسات تعترف بالهويات الحضارية المختلفة وتحترمها. وجمال جنوب إفريقيا يتمثل فى تنوع حضاراتها ولكل حضارة تاريخها الخاص بها. بعد ذلك هناك طبعًا تاريخنا الجماعى الذى ينحدر من تفاعل هذه الحضارات. ذاكرة كل ماضى خاص بحضارة معينة تثرى حاضرنا. وجب علينا نسعد إن لتعدد هوياتنا (وبينهم هوية قومية) بدلاً من تحقيق وضع مستحيل لن يكون مقبولاً حتى إذا تم تحقيقه.

بعد التمييز العنصرى، الأمر الذى صادر واقع الهويات المتعددة لأغراض تتعلق بالظلم والفصل العنصرى والاستغلال، إنه لأمر مفهوم أنه يجب علينا أن نشعر بالتهديد من فكرة الاعتراف المستحق بالهويات المتعددة.

بعض رفقائى البيض يطلبون محو ذاكرتنا جميعًا فى ظل الديمقراطية الحالية لأن الذاكرة لن تسهم فى المصالحة. هويتنا الجديدة التى لاتزال فى طور النشأة تهددها الذاكرة. لهذا يجب علينا أن نغفر للماضى و ننساه أيضًا. مع ذلك

يستحيل تحقيق هذا الطلب لأننا نتاج ماضينا لقد تم تشكيلنا من قبل تاريخنا نظرتنا الحالية للعالم وتوجهنا العقلى ينتجان من ماضينا.

من أجل أن تنجو جنوب إفريقيا وتزدهر فإن المصالحة ضرورة مطلقة ولكن المصالحة الحقيقة ستحقق فقط حين نتمكن من مواجهة ما حدث بالماضى بدون أسى. لا نستطيع أن نكنسه فقط أسفل السجادة ونأمل فجأة أن نعيش فى إخاء وحب فى حالة من فقدان الذاكرة المحبب.

لمن نجا منا من أحداث الماضى أصبح هامًا ألا ننسى يجب أن نضمن فقط أن ما حدث بالماضى لن يحدث أبدًا للأجيال القادمة فى المستقبل. لا يجب أن يتكرر ذلك من قبل من اضطهدونا من قبل. ولكن الأمر الأكثر أهمية هو أننا لا يجب أبدًا أن نخلق دورًا جديدًا للظالمين. والتاريخ وحده يمكنه أن يعلمنا هذه الدروس هذا بالطبع إذا كنا قادرين على التعلم من التاريخ.

لا يجب أن ننسى أبدًا ولكن هذا لا يعنى أن يجب أن نتشبث بالذاكرة مثلما يعتاد بعضنا على ذلك و نلوم جمودنا وأخطائنا الحالية على ماضى محروم لأن هذا سيجعلنا ضحايا للماضى دائمًا. يجب أن ننظر لماضينا فقط لكى نتمكن من فهم حاضرنا بطريقة أفضل وهو حاضر يشكله التزامنا التام بالمصالحة.

على العكس ما يعتقد كثير من الناس فعصر المصالحة لم يحدث مع فترة رئاسة نيلسون مانديلا من ١٩٩٤ إلى ١٩٩٩ . المصالحة كانت الحديث السائد فى المجتمع الجنوب إفريقى خلال رئاستة لقد بذل مجهود شاق لكى يصل إلى المجتمعات المتنوعة مؤكدًا لهم بأن هناك مكان للجميع فى دولة جنوب إفريقية

محررة. فى نفس الوقت حاول إعادة تأهيل الأفريقانيين Afrikaner (ذوى الأصول الأوروبية) فى فكر جنوب إفريقيا التى كانت لا تزال تنزف من الجروح التى ابتليت بها خلال العهد المثير للشقاق لأعضاء الجماعة العرقية الإفريقية البيضاء.

بالرغم من أن المصالحة لم تعد الحديث السائد فى المجتمع فإن السعى وراء المصالحة يستمر بأشكال متنوعة. لايتم التعبير عنها بنفس القدر مثلما كان عليه أيام مانديلا ولكنه فى مضمون برامج الحكومة وبرامج المجتمع المدنى التى تعترف بالهويات وبحقوق الأقليات فى الوقت الذى وتؤكد فيه حالة الأغلبية التى كانت محرومة من قبل مثل النساء والسود. حقًا، إن تعريف الرئيس الحالى (تابو مبيكى) للمواطن الإفريقى فى البرلمان أصبح يشمل أفراد كل الجماعات العرقية والحضارية التى تتخذ جنوب إفريقيا وطنا لها.

ومثل جميع الفنانين فممارسو المسرح بجنوب إفريقيا يحصلون على المادة الأدبية من المجتمع بحيث يتشكل مسرحهم من الحديث السائد بالمجتمع. ومن لهم القدرة على التأثير بشكل كاف يستطيعون أن يشكلوا حديث الساعة، كل هذا في ظل علاقة تكافلية. ربما يتعين على شرح لماذا استخدم تعبير "ممارسو المسرح" هنا، هذا لأن العديد من كتاب مسرحنا ليسوا مجرد كتاب. فهم مخرجون ومصممون وممثلون و أحيانًا حتى مؤلفين موسيقين ومديرى رقص أيضًا. أنهم ممارسو مسرح شاملون.

ومرحلة المسرح ما بعد التمييز العنصرى بعد تحريرنا عام ١٩٩٤ كانت بالفعل منشغله بمواضيع المصالحة. وقد كتبت فى جريدة ييل Yale المذكورة أنه فى هذه الفترة تحول أتباع مسرح الاحتجاج Protest Theatre مثل آتول فوجارد Athol Fugard إلى اتجاه مسرحى جديد وهو المصالحة. مسرحية فوجارد التى بعنوان ***أرض اللعب*** Playland تم تأليفها وتمثيلها خلال تلك الفترة حيث تصور المواجهة بين رجل أبيض. جندى سابق فى نظام الحكم العنصرى كان قام بقتل عدد من السود فى "منطقة العمليات الحربية" ورجل أسود قضى ١٥ عامًا بالسجن بسبب قتله لرجل أبيض اغتصب خطيبته. كل من الرجلين تطارده الجرائم التى ارتكبها. فى نهاية المسرحية توافق هذه الشخصيات على أن العيش فى الماضى لا يفيد وأنه لا يجب أن نضمر إلى الكراهية. ويعتزمان البدء فى حياة جديدة لا يتحكم فيها الماضى.

هناك مسرحيات أخرى أيضًا تطرقت إلى المصالحة وتم عرضها فى مسارح متخصصة مبنية فى المناطق التى شهدت هذه الأحداث بالمدينة حيث عانت فئات المجتمع من هذا الأمر كما عرضت فى مهرجانات مثل المهرجان القومى للفنون بجراهامستون. ***حياتى*** ***My Life*** كانت إحدى هذه المسرحيات. آتول فوجارد وخمس فتيات مراهقات ينتمين إلى عرقية مختلفة بجنوب إفريقيا ألفوها معًا. والمسرحية (يقال عنها "استعارة للمصالحة" تم عرضها أول مرة فى هذا المهرجان بيوليو ١٩٩٤ و ظهر بها الخمس فتيات اللاتى روين قصص حياتهن من خلال سلسلة من صور درامية موجزة.

صوت آتول فارجارد ليس الوحيد بالمسرح الجنوب إفريقى الذى تطرق إلى مواضيع المصالحة. مع ذلك، أنا أركز على مسرحياته لسببين. أولهما هو أنه كان رائدًا لحركة مسرح الاحتجاج وقبل فوجارد كان هناك ثروة من المسرح فى مدن ومناطق هذه الدولة و لكن لم تتطرق إحداها لم تتطرق إحداها إلى مواضيع سياسية بصراحة كان فوجارد قادرًا على وضع نفسه فى هذه الثروة المسرحية و بالرغم من تعاونه مع مسرحيين سود أمثال زيكس موكى وجون كانى ووينستون نتشونا Zakes Mokae, John Kani, Winston Ntshona وآخرين من فرق مثل ممثلو الأفعى Serpent Players من مدينة بورت إليزابيث الساحلية، فإنه قام بتوليد طاقة جديدة تأتى من سياسات هذا الوقت. وكان التمييز العنصرى مصدر الحكايات. هناك من يقول أن بدون التمييز العنصرى لم يكن ليوجد آتول فوجارد. هو نفسه قال أن بدون زيكس موكى وجون كانى ووينستون نتشونا لم يكن ليصبح كاتبًا كما هو عليه[٣]. ثانيًا فارجارد كان واحد من الكتاب المتعددين فى جنوب أفريقيا الذين وجدوا أن الادارة الجديدة معذبة و مؤلمة.

مؤخرًا اعترف لى كاتب مسرحى ينتمى إلى إحدى صحفنا أنه بعد عام ١٩٩٤ أصبح يتعثر فى أرض جنوب إفريقيا غير متأكد من انتمائه ومحبط لأنه ربما فقد الشعور بجدوى حياته وكونه كاتبًا قال للصحفى: "بعد المرحلة الانتقالية للديموقراطية شعرت أننى تجاوزت زمنى وأصبحت زائدًا لأننى كنت صوت يعمل بكد مع الطاقة والصراعات بجنوب أفريقيا قديمة. لا أستطيع أن أنكر هذا. هذه الصراعات (الصحيح والخطأ، ما يجب أن يفعل وما لا يجب أن يفعل) كانت عاملاً باعثًا للطاقة بكتاباتى[٤].

فوجارد زائد أنه كان قادرًا على إنقاذ نفسه من كونه زائدًا عن الحاجة باسترداد هويته الأساسية كراو وليس كرجل سياسى. مؤخرًا تم عرض مسرحية جديدة من تأليفه بعنوان ***أحزان ومباهج عرضت لأول مرة Sorrows And Rejoicings*** فى كيب تاون. العديد من الكتاب فى بلدى (من كانوا نشطاء فى فترة التمييز العنصرى) تمكنوا من إنقاذ أنفسهم. أرض جنوب إفريقيا تنتشر فيها جثث المؤلفين الذين لم يستطيعوا أن ينجو حتى عهد التحرير.

لفهم هذه الظاهرة يحتاج المرء أن يدرك حقيقة أن التمييز العنصرى كنظام كان منافيًا للعقل لدرجة أنه كان ممكنًا أن تأخذ شريحة من الحياة الحقيقية وتضعها على المسرح أو على الصفحة بدون تعديلها وستكون مسرحية عظيمة من مسرح العبث فى طريقة الورشة لتأليف المسرحيات التى اشتهرت على يد مسرحيين مثل بارنى سيمون Barney Simon، خرج الممثلون إلى المجتمع ولاحظوا ماذا يجرى و يضيفون عليه قليلاً من خبرتهم الشخصية بشأن التمييز العنصرى (حيث أن التمييز العنصرى لمس كل جوانب حياة المرء حقا) ومعا بمساعدة المخرجين ألفوا مسرحية عظيمة. نادا ما كان يتدخل الخيال فى عملية التأليف.

هذا نتج عنه موت المؤلف لأن التمييز العنصرى آخذ دوره. لذلك العديد من كتابنا لم يتعلم أبدا أن يستخدموا خيالهم. أصبحوا مجرد كاتبى تقارير فقط للدراما العظيمة التى كانت يؤلفها أعظم مؤلف للمسرح العبثى على الإطلاق - التمييز العنصرى وعندما ماتت العنصرية ماتوا معها.

بالإضافة إلى كونه أعظم مؤلف للمسرح العبثى رسم التمييز العنصرى عالم من الخير والشر. وكما هو الحال دائما كان هذا قوام صراع كبير. غالبا ما يكون صراعا أحادي البعد ولكنه صراعا ككل الصراعات. وفى رحلاتى إلى أوروبا قابلت صانع أفلام ألمانى قال لى: "نحن حسدناكم حقا خلال فترة التمييز العنصرى لانكم استطعتم أن تستمدوا منه صورة واضحة للخير والشر بينما نحن نعانى من تفسير المجتمع المعقد الذى كان متخما بالغموض".

فى فترة ما بعد التمييز العنصرى لم تعد جنوب أفريقيا عبارة عن مجرد بيض وسود فقط. هناك درجات رمادية. نحن الآن فى مواجهة صعوبات والتباسات يجب أن نفسرها. أصبحنا عاديين وأسوياء. ولتأليف دراما مثيرة من حكايات حياتنا اليومية يجب أن نأخذ صورا من أعماق الخيال. ولكننا لم نتعلم أبدًا حقا أن نستخدم خيالنا. يقول ناقدًا مسرحيًا " التباينات القوية بين الخير والشر، نحن وهم، صحيح والخطأ، نتج عنها والصح ليس له وجود اليوم بسبب التعقيدات والالتباسات". التعارض يحث على الإبداع أما الإذعان الاجتماعى فلا يحقق هذا.

كان المحتوى شديد الأهمية. بالنسبة للعديد من الكتاب كان يكفى تأليف نوع المسرح الذى يلفظ الآراء الصحيحة ويردد أشهر الشعارات. الجمهور المتضامن كان يتغاضى عن أى خطأ فى الشكل والبناء. كان المسرح قوة تحريكية Mobi Lisational Force وبالنسبة للعديد من المسرحيين الذين كان يدعمهم الجمهور الراغب فى أن يكون فعالا كان إنجازا كافيا أن يحقق المسرح هذه الوظيفة.

إنها حقيقة شديد الأثر أن معظم المسرح النشط فى جنوب أفريقيا اليوم يتسمد مادته من المسرحيين الذين لم يصلوا إلى قدر من النضج فى ذروة التميز العنصرى. هم قادرين على الانغماس مع طاقات جنوب إفريقيا جديدة والتطرق إلى مواضيع جديدة مع استكشاف أنماط إبداعية جديدة. لم يكونوا أبدا جزء من الحضارة القديمة ذات التقريرات الصحفية والشعارات.

استمر العديد منهم فى يستمد من طرق الورشة التى انشأها ونقاها المسرحيين القدامى. ولكن بما أن العالم لم يعد أسودًا وأبيضًا فقط حيث هناك درجات الآن تعرض تعقيدات تحتاج إلى المزيد من الفحص وإعادة تفسير، فممارس المسرح الجديد لا يستطيع سوى أن صورا درامية من بئر الخيال لكى يؤلف مسرحيات جذابة. والمثال على هذا هو **فونج كونج** Fong Kong مسرحية ألفها طلاب معمل مسرح السوق Market Theatre Laboratory وتم عرضها فى المهرجان القومى للفنون بجراهامستاون فى يوليو ٢٠٠٠ وفى المسارح الاحترافية بمسرح السوق فى أغسطس بنفس العام منذ ذلك الحين أعيد عرضها عدة مرات، أحدثها بمؤتمر العالمى الأمم المتحدة ضد التمييز العنصرى وكراهية الأجانب وأنواع التعصب ذات الصلة فى ديوريان من أغسطس ٣١ إلى سبتمبر لعام ٢٠٠١.

المسرحية عن البلاء الجديد الذى هاجم المدن بجنوب أفريقيا: ألا وهو كراهيه الأجانب. وكراهية الأجانب سائدة فى الأغلب بين الطبقة العاملة وبين الجنوب أفريقيين العاطلين الذين يلومون الأجانب على كل كرب يلحق بالدولة، بدءا من الجريمة والإيدز إلى سرقة وظائفهم ونسائهم من القبائل التى تنزل من الشمال. ولكن كراهية الأجانب بجنوب أفريقيا تتميز عن غيرها فلها مظهر

عـرقى. مـواطنو جنوب أفـريقـيـا لا يضـايقـهم تدفق الأجـانب البـيض من أوروبا الشرقية وبدرجة أقل المهاجرين القادمين من باكستان والصين. الأجانب الذين يكرههم البيض والسود فى جنوب إفريقيا هم السود القادمين من دول إفريقيا أخرى ومن الأمريكتين. وكلما كانت البشره أكثر سوادًا كلما كانت نسبه تقبلهم أقل فى مجتمع جنوب إفريقيا.

يجب فهم هذا فى سياق الحديث عن التدرج الهرمى للون البشرة الذى تم إنشاؤه بواسطة نظام التميـيز العنصرى. بالرغم من أنفسهم تبنى الجنوب افريقيون القيم التى تضع الأبيض على قمة الهرم وبعدهم متعددى الأصل المعروفين فى جنوب إفريقيا بالملونين Coloureds. وبعدهم ذوى الدماء الآسيوية وفى القاعدة السود الأهليين. وبعض هؤلاء السود ممن يتمتعون بلون أكثر إشراقًا مثلوا دور البيض ليحظوا بميزات أكبر فى شكل تعليم وفرص العمل وهؤلاء الملونون Coloureds الذين كانوا شقر تمامًا لعبوا دور البيض من أجل موارد أكبر والبقية من هذه المواقف مستمرة. على الرغم من أنه تنتمى إنكار ذلك. حقيقة أن فى المتوسط الأفريقيين من الدول شمال جنوب إفريقيا المعدل يعتقد أنهم ذوى بشرة أحلك من البشرة السوداء العادية للجنوب إفريقيين تؤكد على عقد الاستعلاء لدى بجنوب الافريقيين.

تدعى الطبقات الحاكمة وأهل الفكر أنهم أحرجوا بشدة بسبب كراهية الأجانب هذه التى يقوم على العنصرية. منذ عدة سنوات بدأت لجنة الأمم المتحدة العليا للاجئين حملة مناهضة لكراهية الأجانب. ولكنها كانت تتلقى دعم يفتقد الحماسة بشكل واضح من الهيئات الحكومية الأخرى نادرًا ما نسمع وزراء

الحكومة يتحدثون عن مناهضة كراهية الأجانب بدلاً من ذلك نرى برامج تلفزيونية تظهر السود بجنوب إفريقيا وهم يشكون بمرارة من السود الأمريكيين الذين دخلوا البلاد بإعداد كبيرة منذ عام ١٩٩٤ وسخرية هذا كله تقع فى كون الناس الذين يشتكون هم زعماء بالمجتمع ينتمون لمجالات متنوعة بجنوب إفريقيا حيث يصيحون بأعلى صوتهم عن النهضة بجنوب إفريقيا. هذا يدل على أن كراهية الأجانب العنصرية ليست فقط محصوره فى صفوف الطبقات الغير عاملة بحثًا عن كبش فداء ولكنه مرض يتواجد أيضًا بين صفوة المجتمع الأمر الساخر الآخر السخرية الثانية هى أنه لم نسمع قط عن برنامج تليفزيونى عن وجود بيض أمريكيين قادمين إلى جنوب إفريقيا بأعداد أكبر لنفس الأغرض (غالبا ما يكون للعمل) التى يأتى لها الامريكيين الافارقة الأمريكيين .

يشير عنوان المسرحية، ***فونج كونج Fong Kong*** يشير إلى أحذية "نايكى" و "ريبوك" المزيفة القادمة من الصين التى غزت أسواق الطرقات بجوهانسبرج ومدن أخرى بجنوب إفريقيا وعلى هذا المنوال **فونج كونج** تشير إلى أى شىء ليس أصليًا بما فى ذلك المهاجرين القادمين (غير الشرعيين وغيرهم) الذين تدفقوا إلى البلاد من دول أفريقية أخرى ومن دول آخرى مثل بنجلاديش وبلغاريا.

يقول مخرج المسرحية ريتشارد ماناميلا أن بذرة المسرحية تم زرعها ذات صباح بمنطقة داخلية بمدينة جوهانسبرج تسمى هيلبرو Hillbrow عندما رأى رجل شرطة أسود يدفع امرأة سوداء عجوز بوقاحة ويدعوها ***"كوير كوير Kwere Kwewe"*** وهو لفظ مهين جدًا للسود الذين ينتمون لدول إفريقية شمال نهر ليمبومبو الذى يفصل جنوب إفريقيا عن زيمبابوى نقطة بدء المسرحية كانت الكلمة نفسها.

جاء الممثلون معًا وتقاسموا الحكايات وقدموا خبراتهم الخاصة بشأن كراهية الأجانب قرأوا قصص من الجرائد عن الموضوع ودعوا اللاجئين من بلاد إفريقية أخرى والذين كانوا مقصودون فى كراهية الأجانب ليتقاسموا تجاربهم.

كانت النتيجة مسرحية مسلية جدًا تم تأليفها بأسلوب مسرحى راق اشتهر عن طريق مسرح السوق Market Theatre فى فترة التمييز العنصرى ١٥ممثلاً (٥ ممثلات و١٠ ممثلين) أخذوا الجمهور فى رحلة مواطن جنوب إفريقى مهاجر قادم من ملاوى بهدف الحصول على مكاسب معينة ولكنه يجد أنه يعامل بإهانة ويتم حجزه بمركز ليندلانى سىء السمعة حيث يتم حبس المهاجرين غير شرعيين لأسابيع قبل أن يتم ترحيلهم إلى أوطانهم. والمسرحية مؤثرة ومضحكة فى نفس الوقت تقدم المشاكل بدون إعطاء أى حلول لأن مؤلفيها رغبوا فقط فى وضع كراهية الأجانب فى جدول الأعمال. يقول ماناميلا"تركنا الموضوع مفتوحًا لكى يبدأ الناس فى التفكير فى كراهية الأجانب ويقرروا إلى أين نذهب من هذه النقطة".

هالولويا Hallelujah؛ هى مسرحية أخرى تتطرق إلى كراهية الأجانب بالإضافة إلى مواضيع أخرى. على العكس من **فونج كونج**، التى يستخدم طريقة الورشة حيث يجتمع المخرج والممثلون ويؤلفون المسرحية معًا، هذه المسرحية كتبها مؤلف واحد وهو زولى نورمان Xoli Norman، كاتب مسرحى شاب بزغ من قلب مسرح السوق، على العكس من أساليب الأداء السريعة والمفعمة بالطاقة أصبحت

ترتبط التى بمسرح جنوب إفريقيا بالمسرحيات الجنوب إفريقية التى ألفها المسرحيين السود ومعاونيهم البيض مثل بارنى سيمون. مسرحية نورمان على أسلوب تمثيل و إعداد ينتمى للمذهب الطبيعى. إنها مسرحية غاضبة وتمجيدية بشكل متنوع. غضبها موجه للسود الذين تملأهم الكراهية لذاتهم وهذا يتمثل فى طريقتهم فى اغتصاب وقتل بعضهم البعض وطريقة معاملتهم السيئة للسود الآخرين القادمين من دولة أجنبية فحص النفس ونقد الذات بشدة من قبل السود تسببا فى حركة كبيرة عندما وعرضت هذه المسرحية فى مسرح السوق Market Theatre. اعترضت أقلية من الزعماء السود عليها مدعين أنها "تفضح" السود عند الرفاق البيض العنصريين الذين سينتهزون الفرصة لدعم جدول أعمالهم العنصرى.

أما رأى الأغلبية عن المسرحية فكان إيجابيًا جدًا. لذلك عرضت فى مسارح كاملة خلال موسم الـ٦ أسابيع الخاص بها ولاقت ردود فعل حماسية خاصة فى الأوساط الإعلامية التى يديرها السود والتى تستهدف السود بشكل أساسى.

٣ ممثلون قاموا بتمثيلها وهم يصورون شاعر ومعلمه وخطيبته وفرقة جاز ثلاثية، المسرحية أيضًا تمجد ثقافة شعر الأداء وثقافة الجاز الناجحة على وجه الخصوص الجاز الجنوب إفريقى. ألف الكاتب المسرحى (عازف بوق ماهر) أيضًا الموسيقة الأصلية لها.

المسرحيتان المذكورتان هنا يظهران بشكل واضح أنه يجب أن تكون هناك مصالحة بين السود أنفسهم بالإضافة إلى المصالحة بين السود والبيض بجنوب

افـريقـيـا. هذه منطقـة اهملتـهـا المؤسسـة السيـاسيـة. من هنا لم تكن هناك أى محاولة لمعالجة الجروح الغائرة التى صنعها السود فى بعضهم البعض وبأنفسهم كرد فعل على جروح أعمق صنعها بهم نظام التمييز العنصرى. تظل هذه الجروح مهملة اليوم، العديد منهـا مطمور بعمق فى أنفسنا بينما فى الخارج ربما يرى المرء ندوب تبـدو وكأنهـا عولجت، فـالدمـار يظهـر بوضـوح فى إيذاءها الجسدى والجنسى لمن ندعى أننا نحبـهم والذين نعـتبـرهم أقل قـوة منا ألا وهم النسـاء والأطفـال، باستخدمى لضمير نحن أشيـر بشكل واضح إلى الذكر الأسود الذى يتحكم فى السلطة السيـاسيـة ولكنـه مـا زال يكافح لاستـعـادة بعض الوزن فى السلطة الاقتصادية.

بالإضـافـة إلى ذلك توضح المسـرحيـة أن التسـامح عـامل أسـاسى لتحـقـيق المصـالحة، هـذا أمر قـاطع فى مـجـتـمع يعترف بهويات ثقافيـة متعددة فى الوقت الذى يحمى فيـه بضراوة حقوق الفـرد ناقص: فدستور البلد نفسه يضع حقوق الفرد فوق حقوق الجمـاعة فتحمى على سبيل المثال جنس الفرد Gender ودينه أو عدم دينه والتوجه الجنسى للفرد فوق حتـوق الجمـاعات التى ربما تكون لها آراء صـارمـة بطريقـة أو بأخـرى فى مـسـألة النوع Gender والدين، التـوجـة الجنسى. الأفـراد لهم الحرية لرفض الهويات الثقـافيـة الموروثة ولاتخـاذ هويات جديدة. لهذا فإن احترام الهويات متعددة الحضارات لا يتضمن بالضرورة ضمان بقـاء أى من الحضارات بالرغم من أن الأحاديث السيـاسيـة توحى بأمـر الحفـاظ على الحضارات المعرضة للخطر من قبل الحكومة، هذه ستكون مهمة مستحيلة.

فى رأيى إن المسـرح المتنوع بجنوب إفـريقـيـا الذى يحـاول التطرق إلى هذه الأمور هـو مـسـرح مـصـالحـة أكثر مما هـو مسرح مـهـيـمن على المسـارح بجنوب

إفريقيا فى عصر مانديلا الذى بذل مجهودًا شاقًا لكى يتعامل مع المصالحة كموضوع رئيسى، وهو مسرح حركى لا نراه فقط فيما يسمى بالمسارح العادية السائدة بالمدن ولكن البلدات والقرى أيضًا كما. يعرض فى المهرجانات المسرحية القومية والاجتماعية، يتنوع ما بين من المسرح المادى بدرجة عالية لآندرو بكلاند وبيكى مكوانى فى ***ماكانا*** Makana إلى المسرح الاعترافى الكلامى لآتول فاجارد ***أحزان و مباهج*** ***Sorrows And Rejoicngs***، وإلى الأعمال المتنوعة لكتاب المسرح الذين يظهرون فى مهرجان كتاب بارنى سيمون الشباب Barney Simon Young Writers Festivals السنوى فى مسرح السوق.

افتتح عرض ماكانا فى المهرجان القومى للفنون بجراهامستاون في نهاية يونيو ٢٠٠١ وتم تحويلها إلى مسرح السوق بعد ذلك بشهرين، بأسلوب أدائى قوى وسريع ومرن وقوى تستقى المسرحية أحداثها من جزء تاريخى منتقى يحكى قصة ماكانا الأماكسوشى أوائل القرن التاسع عشر الذى كان سجينًا فى جزيرة روبين عام ١٨١٩ وبعدها غرق فى محاولة للهروب عن طريق العوم عبر القناة. من خلال تركيبة من السخرية والجدية يقوم الممثلون الأربعة بالعديد من الأدوار ويظهرون لنا كيف أن ماكانا ابعده عن امه المبشرين المسيحيين بعد وفاة أبيه وكيف تحول إلى المسيحية ويتم تحريره من الوهم فيما بعد بديانه تعذب أهله وتغتصب أرضهم الاستيطان. يعد لحرب ضد الإنجليز ويهاجم جراهامستاون لكى يستعيد الأرض المسروقة. المعركة التالية يتم إظهارها على أنها مبارة ملاكمة حالية. فى الحلبة لدينا البريطانى وكسوشا يلكمه ويخرجه من الحلبة فى وجود

معلق بجانب الحلبة يعلق ضربة بضربة على المعركة التاريخية كما يقوم بها الملاكمين بالحلبة. بمساعدة أهل خيوخوى يهزم البريطانى أماكسوشا وماكانا يتم ترحيله إلى جزيرة روبين حيث يشغله أمر بناء قارب للهرب والعودة إلى أهلة.

ماكانا وانما أيضًا مسرحية مختلطة الوسائط لاتعتمد فقط تعتمد على استخدام أجساد الممثلين بفعالية وانما أيضًا وعلى الغناء وشعر آيزكسوشا isixhosa المدحى والضوضاء وفن التراكيب التى تشكل مجموعات تتعلق بها تجهيزات وأزياء قليلة تعتمد المسرحية أيضًا على الطقوس الإفريقية التى بعضها يعد مقدسًا من قبل ممارسيه وفى السياق الاجتماعى الحقيقى على سبيل المثال يتم اجراء طقوس الإدخال حيث يجرى طهارة الصبية لينضموا إلى عالم الرجولة وكذلك طقوس ذبح الحيوان الذى يضحى به لأجل الأجداد وهذا يثير جنون مناهضى القسوة على الحيوان كما حدث فى العديد من المناسبات فى أحياء البيض السابقة وحيث يسكن سود الطبقة المتوسطة الآن ويستمرون فى ممارسة عاداتهم القديمة ويذبحون الحيوانات كتضحية للأجداد.

لاحظت أن كتاب المسرح البيض بوجه عام هم وحدهم يغامرون ويستخدمون الطقوس الإفريقية فى المسرحيات. فلا يزال السود يتمسكون بهذه الطقوس بشدة. لهذا السبب كان هناك احتجاج عنيف عندما قام كاتب مسرحى أبيض آخر (برت بيلى Brett Bailey من شركة ثيرد وورلد بنفايت) بإظهار معالجين تقليديين حقيقيين وهم أيضًا رموز دينية فى المجتمعات الإفريقية فى مسرحيته التى بعنوان إيمامبو جامبو. قاموا بتأدية الرقصات الطقوسية خارج السياق الاجتماعى وخلال سياق عالم المسرحية خيالى. بالنسبة للعديد من الناس كانت هذه تعنى عدم احترام المقدسات.

افتتحت مسرحية *أحزان ومباهج* فى مسرح باكستر فى كيب تاون فى نهاية أغسطس ٢٠٠١ وينتقل الإنتاج الامريكى لها إلى نيويورك فى ديسمبر الحالى. تحكى قصة داويد، شاعر أفريقانى يعود إلى جنوب إفريقيا بعد نفيه لمدة ١٧ عامًا. كان ناشطًا سياسيًا مناهض للتمييز العنصرى فى واحدة من الجامعات الكبرى بجنوب إفريقيا كان تزوج من إحدى طالباته وغادر إلى لندن فى أوائل العقد الثامن من القرن العشرين بحثًا عن الحرية "لكى أتحدث ويسمعنى الناس، لكى أكتب ويقرأ لى الناس ولكن المنفى استنفد قواه. لقد جف وأصبح و غير قادر على الإبداع الشعرى بعد ذلك تاق إلى وطنه فى كاروو وهى منطقة شبه جافة تقع فى الطرف الجنوبى لأفريقيا شعر بالتماثل بقوه مع لوطنه لقد اعتبر مناداته على وجه الخطأ بالاسم الإنجليزى أوليفر بدلاً من اسمه أوليفيار أنها تآكلا لهويته الأفريقانية. (تظهر الهوية بشدة فى أحاديث جنوب أفريقيا اليوم) يكتشف أنه مريض باللوكيميا ويعود إلى جنوب إفريقيا ليموت بها. فى الواقع إن المسرحية كلها تحدث بعد جنازته. الثلاثة نساء بحياته (زوجته المبتعدة عنه وخادمته الملونة التى كان لديه منه ابنه غير شرعية وابنته الغاضبه) اجتمعن فى غرفة المعيشة بمنزله بكاروو ليعدن تركيب قصة حياته وهو يظهر فى سلاسل الذاكرة المتعاقبة.

كاتب مسرحى آخر هو آنتونى اكرمان Anthony Ackerman كتب تقييمًا للمسرحية لأحد الناشرين ناشر يقول إن أهمية المسرحية تقع فى حقيقة أنها تربط ماضينا السياسى بمستقبلنا السياسى. بالرغم من المسرحية بها قليل من

الإثارة وقليل من النصوص الفرعية والتعقيدات، إلى أنها تعبر عن ابتعاد فوجارد أسلوب الواقعية الدرامية إلى اسلوب يمكن أن يستخدم فيه تراكيب مسرحية أكثر مثل سلاسل الذاكرة المذكورة بأعلى "ينتهى إلى أن هذه المسرحية هى شهادة على أن فوجارد أعاد اكتشاف نفسه حقًا"

أعاد كتاب مسرح السود اكتشاف أنفسهم أيضًا كما انعكس فى المسرحيات التى عرضت هذا العام فى مهرجان الكتاب الشباب بمسرح السوق. يجد المرء القليل من المواضيع السياسية هناك تركيز على العلاقات أكثر عندما يتم التطرق إلى السياسة فإن هذا التطرق يعد سياسة بمفهوم أوسع مثل نفاق الدين وسياسة الجنس والتوجه الجنسى. تذكر أن دستورنا قام بتحرير المثليين والسحاقيات ليكونوا كما هم. يبقى التحيز بالطبع موجودًا فى عقول الناس بنفس الطريقة مثلما ظلت العنصرية موجودة حتى مع صدور قوانين تحرمها.

فى النهاية دعونى أكرر أن المسرح يعيش وناجح فى جنوب إفريقيا. لا تعرض مسرحيات فقط فى مسرح السوق ولكن فى العديد من المسارح فى جميع أنحاء الدولة. فى جوهانسبرج وحدها يمكن رؤية مسرحيتين جديدتين كل أسبوع لمدة عام كامل بمتوسط موسم للمسرحية ٦ أسابيع وهنا بالطبع أنا لا أقصد فقط تلك المسرحيات التى تعرض فى مسارح المتخصصة بالمدن. المسرح الأكثر نشاطًا ولكن بالرغم من ذلك لا يتم تمويله جيدًا هو الذى بمسارح البديلة فى المناطق المهمشة بالمدينة، فى البلدات و المستعمرات الغير رسمية.

بالطبع ستسمع نواحنا وتذمرنا بشأن موت المسرح بجنوب إفريقيا. الحقيقة هى أن المسرح الجنوب إفريقى ميت فقط بمسارح مثل مسرح جوهانسبرج المدنى الذى اعتاد أن يكون الأكثر أهمية بين هذه المسارح. إنه قصر زجاجى متلألىء بنى بالملايين من الرند وحدة العملة بجنوب إفريقيا نقود دافعى الضرائب حيث إنه ملكًا لمدينة جوهانسبرج فى ظل بذل الجهود لجعل المسرح يعتمد على نفسه تم تسليم المهام لإدارة تولت إدارته على طريقة إدارة الأعمال. أول شىء فعلته الإدارة الجديدة هو تغيير اسمه إلى ميدان تايمز Times Square At The Civic الأمر الذى أعطى انطباع وفقًا لما قاله أحد النقاد المحليين أن المبنى يتحول إلى ركن من نيويورك بالرغم من أن المسرح الرئيسى اسمه نيلسون مانديلا بقية المسارح والمطاعم تحمل اسماء تنتمى إلى نيويورك مثل أوف برادو اى بايتس وحانة سبنسرز شوبيز إعادة التسمية هذه (والتى تفترض أن الإدارة لم تعد تهتم بتطوير مسرح محلى جاد) يصاحبها ممارسة جانبية لعروض محلية لمسرحيات أو لصالح عروض ويست إيند وبرودواى مستوردة. المسرح المدنى Civic Theatre.

يعكس بوضوحًا مكاسب التى حققها مسرح الجنوب الإفريقى دوليا منذ عصر التمييز العنصرى هنا نرى مؤسسة ملكًا لحكومة محلية تهدف إلى لمكسب مالى قصير المدى على حساب الاستثمار طويل المدى فى مسارح الجنوب إفريقية التى ظهر أثرها بالفعل أنها قادرة على التصدير الحضارة الأمريكية التى تهدد بخنق حضارة جنوب إفريقيا. دفاعًا عن نفسها تعلن الإدارة أنها ليس لها شأن بأعمال الفنون والثقافة ولكنها تختص بالتسلية وفى نظرهم فإن النظرة العالمية

لبـرادواى أكثـر إمتـاعًا من النظرة الجنوب إفـريقيـة. مع ذلك فإن إدارة المسـرح المدنى لا يمكنها الهروب من حقيقة أنهم ممثلو الحضارة الأمريكية.

المسرح يعيش وناجح فى جنوب إفريقيا لقد تكيف فقط مع الظروف الجديدة لكنه لم يتكيف بما يكفى. يعترف دستور بـ ١١ لغة رسمية. مع ذلك معظم أعمالنا المسرحية نؤلف بالإنجليزية و بدرجة أقل بالإفريقية Afrikaans هذه الحالة حتى فى معظم المناطق المهمشة حيث الإنجليزية تعد لغة أجنبية فى الواقع هناك قانون غير مكتوب ينص على أن المسرح يكون مسرحًا فقط إذا كان بالإنجليزية أو على الأقل بالإفريقية. المسرحى نتلقى أوامر من السياسيين يخاطب زعماءنا السياسيين الجماهير بالإنجليزية فى المناطق الريفية بكيب الشرقية. الفلاحون العاديون لا يفهمون إطلاقًا ما يحاول هؤلاء السياسيون قوله لهم بالرغم من أنهم مولودين فى مجتمعات محلية و كونهم طلقاء فى لغاء هذه المجتمعات كل ما يستطيع الفلاحون قوله هو "هذا الرجل يمكنه التحدث بالإنجليزية حقًا". فى البرلمان يستخدم الأعضاء اللغات الأهلية على نحو اعتذارى و فقط لكى يقوموا بتحية المتحدث باسم البرلمان فقط ولتقديم الموضوع وبعدها بقية الحديث بالإنجليزية.

حقيقة أن تطور المجتمع يبدأ مع الإتصال بين أفراده السياسيون. وكذلك حقيقة أن اللغات تتكون و تنمو بكثرة الاستخدام الأفريقية على سبيل المثال فاللغة اليوم بشكل كبير كلغة علم وتكنولوجيا لأنها تستخدم كوسيلة للتعليم منذ العام الأول للمدارس إلى مستوى ما بعد الدكتوراة. أيضًا كان يتم استخدامها فى شكل شامل فى التجارة والطب وفى القطاع العام وفى الأدب وفى المسرح بالطبع نحن نعرف أن بعض الطرق التى كانت تستخدم لتقويتها كانت إكراهية.

فى دولة جنوب إفريقية ديموقراطية فالإصرار على استخدام اللغة الإفريقية والإنجليزية يقضى أغلبية الناس الذين لا يتحدثون أيا من اللغتين عن العملية الديمقراطية. أيضًا هذا يؤدى إلى إبعاد المسرح بشدة عن الناس ويحوله إلى نشاط يقتصر على الصفوة كما حدث بالعام الغربى. فى جنوب إفريقيا يجب أن نصل إلى مرحلة بحيث لا يكون الفضول هو الذى يجعلنا نرى مسرحية مثل وانجيشيا وانجيشيا لمنسيديسى شابانجو التى التى كانت ناطقة باللغة الإيزيسواتية وكامشنجانا لاوبيد بالوى Obed Baloyi التى كانت ناطقة بالشانجانية. الحقيقة أن كل واحدة من هذه المسرحيات حظيت بموسم كامل مكون من ٦ أسابيع من العرض بمسارح كاملة بمسرح السوق يدل على أن الأكثر فعالية مسرح المصالحة سيتم تأديته ناطقًا بلغات الناس.

Notes

1 Fugard, Athol, *People of the South*, television interview, South African Broadcasting Corporation, SABC2 TV, September 30, 2001.
2 Mda, Zakes 'Theater and Reconciliation in South Africa', *Theater* Volume 25 Number 3, 1995, Yale School of Drama/Yale Repertory Theater.
3 Fugard, Athol, *People of the South*, television interview, SABC2 TV, September 30, 2001.
4 van der Walt, Judy 'Fugard finds his voice in the new South Africa', *The Sunday Independent*, August 19, 2001.
5 Greig, Robert 'From revolt to anachronism', *The Sunday Independent*, September 23, 2001.
6 Kakaza, Luvuyo 'Broadway in Braamfontein?' *Hola* supplement to *The Sunday World*, September 9, 2001.

الفصل العشرون

الأقنعة والسرية بين التشيوا

كينچى يوشيدا *Kenji Yoshida*

بالرغم من التزايد الملحوظ فى الأعمال الأدبية التى تتناول تقاليد الحفلات التنكرية الأفريقية والتلقين مؤخرًا إلى أن فهمنا لهذه التقاليد فى وسط شرق إفريقيا مازال محدودًا. والتقارير التى كتبت عن تقاليد التشيوا قليلة[١]. فى هذه المقالة آمل أن أقدم مفاهيم جديدة لتقاليد التقنع عند التشيوا بالإضافة إلى موضوع السرية ودوره فى رسم حدود النوع Genders تتركز مناقشتى تركز على الطقوس التى يمارسها الرجال ولكن لكى نفهم هذه الأنشطة جيدًا يجب أن نضعهم فى سياق أوسع يضم تفاعلات الرجال والنساء. لذلك سأختتم بتقرير عن طقوس المرأة خصوصًا التى تتعلق بمراسم تلقين البنات والذى يعتمد على بيانات جمعتها زوجتى ماريكو يوشيدا.

رغم أن الطقوس التى ترتدى فيها الأقنعة تمارس فى كل أنحاء أرض التشيوا إلا أن تفاصيل هذه التقاليد وأنواع الأقنعة تختلف من منطقة إلى أخرى تتأتى مناقشتى من بحث ميدانى تم تنفيده فيما بين ١٩٨٤و ١٩٨٦ فى قرية كاليزا[٢] التى تقع بالقرب من مقاطعة تشاديزا فى الإقاليم الشرقى لجمهورية زامبيا.

مجتمع التشيوا .

التشيوا أحد شعوب البانتو التى تعيش فى منطقة تتلاقى فيها زامبيا ومالاوى وموزمبيق. تعدداهم الكلى يفوق المليون ووفقًا لإحصاءات عام ١٩٦٩ يبلغ عدد من يعيشون بزامبيا تقريبًا ١٥٠ ألف نسمة[٣].

أهل التشيوا فلاحون بشكل أساسى يزرعون الذرة غالبًا ويربون بعض الماشية أيضًا الدواجن أيضًا. فقط بعض الرجال يمارسون الصيد بشكل متقطع رغم أن بعض كبار السن يقولون أن هذه النشاط كان شائعًا. يقوم النظام الاجتماعى عند التشيوا على سلالة الأم قديمًا كانت الإقامة تتبع عشيرة الزوجة ولكن حديثًا هناك العديد من الأزواج حديثى التزاوج استقروا فى موطن الزوج. الأزواج والزوجات يحتفظون بنسبهم، الأطفال ينتسبون إلى جماعة أمهم وأخوة أمهم طبقًا لأسس الميراث النسب للأم.

تقريبًا كل التشيوا فى زامبيا يخضع لسلطة عليا لزعيم أعلى يسمى كارونجا جاوا آندى. هناك أيضًا أكثر من ٢٠ من زعماء الأقاليم المناطق، كل منطقة تحتوى على ١٠٠ مزارع لها زعيم خاص، موفومو Mufumu [٤].

نايلو كجمعية شبه سرية .

تقريبًا كل صبى من التشيوا ما بين الثانية عشرة والخامسة عشرة عامًا يتم إدخاله فى جمعية ارتداء أقنعة والذكور لا يعتبروا بالغين حتى ينضموا لها. كل قرية لديها جمعية خاصة بها ولكن العضوية فى قرية واحدة تصلح لغيرها

الجمعية من القرى ومرتدو الأقنعة يدعون فيها ناياو. والوظيفة الأساسية لهذه الجمعية هو القيام بالاحتفالات التذكرية أثناء ممارسة الطقوس الجنائزية و بمصاحبة ٥ من الطبالين الذكور وكورس من النساء.

والأقنعة التى يستخدمها الناياو تنقسم إلى ٣ أنواع. الأول عبارة عن قناع شبكى ذو ريش والثانى عبارة عن وجه خشبى عمومًا من يرتدى هذه الأقنعة يعتبرون أنهم يجسدون أرواح الموتى ويطلق عليه ***ناياو***. يمكن تقسيمهم أبعد من ذلك إلى أكثر من ٥٠ خمسين شخصية كل واحدة لها اسم وأغانى وأسلوب رقص وقناع وزى. يتعرف الناس على كل شخصية ناياو بواسطة اسمها ومحتوى الأغنية المصاحبة. القناع لا يساعد كثيرًا فى هذا الشأن، أخبرنى الرواة أنه بالرغم أن بعض شخصيات الناياو لها أقنعة مميزة و لكن الراقصون لهم حرية استبدالها بأقنعة ذات ريش.

والنوع الثالث من أقنعة الناياو عبارة عن تركيبة كبيرة من السلال على شكل حيوان تغلف جسم الراقص كله. لأن العديد من هذه التراكيب تستدير كثيرًا أثناء الرقص يطلق عليها إجمالا ***ناياو يوليمبا ناياو*** (الذى يصنع دوائر على الأرض) هناك نوع هائل من ***الناياو يوليمبا*** يمثل حيوانات برية.

النساء والأطفال يتم تعليمهم أن ***الناياو*** هم أناس ميتون تم إعادة إحياءهم وأن ***الناياو يوليمبا*** هم حيوانات برية حقًا. عندما يسألون عن كنه الناياو يرد عليهم الرجال ببساطة قائلين "***ناياو نى نياما***" (حيوان) لا يقولون أن ***الناياو*** شخص ميت حيث أنهم يعتبرون ***الناياو يوليمبا*** الحيوانى أهم من ***الناياو*** الآخر.

على أية حال إن وجود الأقنعة نفسها أمر سرى. بعد عام تقريبًا من الاستقرار فى قرية التشيو عوملت بنفس المعاملة التى تعاملون بها النساء والأطفال: لم يخبرنى الرجال بأى شىء يتعلق بالأقنعة. السر الذى يخفيه أعضاء الجمعية بشدة هو أن ***النا***ياو رجل متخفى. تم كشفه لى فقط بعد أن تم إدخالى فى الجمعية فى ٢٥ مارس ١٩٨٥[٥].

ابتكر الرجال وسائل متنوعة لحفظ هذا السر: باستخدام أصوات عالية اصطناعية لأجل ***النايا***و؛ بعمل الأقنعة بما فيها ***النا***ياو ***يوليمبا*** فى الدغل البعيد عن القرية، وإعطاء أسماء خاصة للأدوات والمواد المستخدمة فى عمل الأقنعة. مثل هذه المصطلحات السرية تمكن الرجال من إخفاء مضمون محادثتهم من النساء والأطفال فى النهاية يستخدم الأعضاء الغاز لتحديد ما إذا كان القادم الجديد عضو حقيقيًا فى الجمعية.

عضو فى النا‌ياو لا يجب عليه أن يفشى لغير الأعضاء أى شىء يسمعه أو يراه أثناء ممارسة أنشطة الجمعية بما فيها المصطلحات الخاصة والألغاز. لو أفشى سرًا يقال أنه ستلاحقه لعنة معلم ناياو (نيامكونجوى) وينزف من أنفه حتى الموت[٦].

على الرغم من ذلك فى الواقع هناك دائمًا رجال يحاولون إغواء النساء بأن يعرضوا عليهن إفشاء السر والأمر شائعًا بالنسبة للزوج أن يخبر زوجته به. عمليًا إذن النساء يعرفون على الأقل أن ***النا***ياو عبارة عن رجل مع ذلك لو أن هذا الإفصاح تم اكتشافه يعاقب كل من الطرفين بقسوة بغض النظر عن جنسه (ولكن

ليس لدرجة الموت)، ويطالبون بتسليم أعداد كبيرة من الماشية وترغم المرأة صاحبة الشأن على الانضمام للجمعية. لهذا السبب تدعى النساء حتى النهاية على قدر استطاعتها أنها لا تعرف الهوية الحقيقية *للناياو*. يمكن القول بشكل آمن أن التشيوا مجتمع ككل يتعاون على صنع ادعاء بشأن حقيقة النايا‌و.

لا أقصد التلميح بأن رقصة *الناياو* عبارة عن مجرد عرض. راقصو الناياو يعتقدون أرواح الموتى أو تتلبسهم بحيوانات يتم تصويرها بواسطة الأقنعة التى يلبسوها يقولون "نشعر بالحرارة والخفة ونحن رقص" وهذا يشير إلى أن أجسادهم اكتسبت بعض مزايا الأرواح. هذا النوع من استحواذ الأرواح يختلف عن النوع الذى يسبب العشية حيث أن الراقص مازال قادرًا على إدراك كل حركة يقوم بها الجمهور، و مع ذلك هذا النوع ليس أقل أصالة يعتبر اللجوء إلى النياو مساويًا للجوء إلى أرواح الموتى التى يمثلونها لهذا يرقص *الناياو* فى الطقوس الجنائزية.

الطقوس الجنائزية: الوصف.

تبدأ الطقوس الجنائزية ب *"يوتايا"* طقس الدفن، وتنتهى ببون Bona، طقس يحدث بعد حصاد الذرة فى العام التالى. يوتايا اليوم تم تحويله إلى المسيحية بشكل كبير: فيقرأ الإنجيل وتتلى الصلوات حتى لو كان الميت ليس مسيحيًا ولكن كبار السن يقولون أن *الناياو* اعتادوا على حمل الجثة من القرية إلى المدفن على محفة، وهم الآن لا يلعبون أى دور فى *يوتايا*. مع ذلك دفن الجثة مازال يقوم به فقط أعضاء الجمعية رغم أنهم لم يعودوا يتنكرون بزى الناياو.

على العكس من ذلك رقصة ***النايلو*** أساسية فى طقس ***البونا*** التى توضح نهاية[٧] ينهى الحداد. طقس البونا يُمارس بمصاحبة تخمير. الجعة. طبقًا للتشيوا ليست الجعة لمن يحضرون الطقس فقط ولكنها أيضًا لأرواح الموتى الذين يجسدهم ***النايلو***. طقس البونا يحدث بعد حصاد الذرة بسبب الكميات الكبيرة المطلوبة من الحبوب لعمل الجعه أولاً تنقع الحبوب فى الماء لحوالى أسبوعين حتى تتبت. وتكون الحبه المنبته، ***سيميرا***، هى عامل التخمير عندما تكون ***السيميرا*** جاهزة يبدأ التخمير الفعلى، عملية تستغرق أسبوعين إضافيين تقريبًا. أثناء هذه الفترة يحدث الجزء الأكبر من طقس ***البونا***: يأتون مرتدون الأقنعة النايلو إلى القرية كل عام للمشاركة فى التخمير.

فى الليلة التى تسبق بدء تخمير الجعة ترقص مجموعات عديدة من ***النايلو*** فى منطقة الأرض المفتوحة تسمى ***ثامبوى*** فى ضواحى القرية. أمام الرجال والنساء المجتمعين هناك يعلن زعيم ***النايلو*** بدء الطقوس قائلاً غدًا تبدأ النساء فى طحن الذرة فى القرية وسيفتح الرجال ***دامبو*** فى الدغل" الدامبوى هو المكان السرى حيث يقوم الرجال بصنع نايلو يوليمبا حيوانى. يقال للنساء أن الرجال يصطادون النايلو من الماء هناك.

فى تلك الليلة تبدأ مراسم التلقين للإدخال فى النايلو تبدأ عادة فى الدغل. بشكل أساسى يجب أن يؤدى الأعضاء الجدد بمصاحبة طقس جنائزى خاصة بونا. بينما ***النايلو*** يرقصون فى ثامبوى يغادر الملقنون (ناموالى) القرية بقيادة المعلم ويتجهون نحو الليوندى مكان عميق فى الدغل حيث يتنكر الرجال فى زى ***النايلو***. أثناء تقدم المجموعة يصيح المعلم فى الظلام البعيد "نحن نعيد الأحياء"

مشيرًا إلى ناموالى. فيرد أعضاء الناياو (بعضهم مقنع وبعضهم لا) يصيحون بدورهم بأصوات عالية. "الموتى الموتى آى آى آى" أثناء الصياح تهاجم مجموعة من النایاو الناموالى وتضربهم بقسوة بأسواط مصنوعة من الأغصان. بعد ذلك يتبادل الجلد بين *النایاو* والمعلم الذى يحاول حماية *الناموالى* بعد ذلك يجتمع الناموالى فى مكان واحد. يقف أعضاء النایاو يقفون أمامهم يلومون كل واحد بدوره يجعل الجديد يحكى عن أفعاله الخطأ الماضية وبعد ذلك يجلدونه بقسوة: بعضهم بسرد أخطاء ماضية لمترهبن ثم جلده بقسوة:

اليوم رأيتونا فى مكان *النایاو*. من الآن فصاعدًا كف عن الطفولية. لا تدخل ثانية غرفة النوم الخاصة بأمك وأبيك أبدًا. لا تلمس أوانى الطهى التى يستخدمها النساء أبدًا. كف عن سلوكك الطفولى لقد تسللت إلى حقل عمك وسرقت بعض البطاطس أليس كذلك؟ لا تفعل ذلك مرة أخرى. هذا وإلا لقيت حتفك.

فى نفس الليلة يعين المعلم مرشدا (فونجو) للناموالى. بعد ذلك يقيم الناموالى مع المرشد وفى النهار يبقون فى الدغل مع الرجال يعدون للجنازة. بهذه الطريقة يتعلمون مصطلحات النایاو السرية وألغازهم وكيفية صنع الأقنعة بما فيها نایاو يوليمبا. الناموالى لايجب أن يرى الناموالى امرأة أو طفل أثناء فترة التلقين.

اللغز الأول الذى يدرس فى التلقين هو "نایاونى سیانى؟ نایاو نى مونو" (ما هو النایاو؟ النایاو إنسان[٧]) بالنسبة للأولاد الذين كانوا تعلموا حتى ذلك الوقت أن النایاو حيوان Nyau in nyama سيتعرضون لعقاب قاس لاستخدام أى كلملة

أخرى سوى Nyama لوصف النياو، ولكن التعليم الجديد يعنى انقلاب لرؤيتهم للعالم لوصف النايوا.

إنه لأمر مألوف بالنسبة لكل عضو الجمعية أن يصنع قناعة الريشى أو الخشبى ويرتديه فى مناسبات شعائرية مناسبة طالما فى حالة جيدة. رغم أن القناع من الممكن أخذه من رجل مشهود له بموهبة النقش، لا يوجد ضائعين محترفين لعمل هذا. من الناحية أخرى النياو يوليمبا يصنعها أعضاء النياو كل مرة يمارس طقس ***البونا*** وتحرق بعدما ينتهى الطقس. طريقة صنع ***نياو يوليمبا*** كالآتى. أولا يرسم محيط قاع البناء على الأرض وتزرع الأغصان بمحاذاة الخط الخارجى عند فواصل متساوية. عن طريق ربط قطع متعارضة بالأغصان يتم عمل سلة لتقوم بدور الإطار. بعدما يغطون الإطار بالأعشاب و يربطونه عن طريق تمرير الحبال بالعرض وبالطول. إلى هذه النقطة تعد الطريقة تطابق لتقنية تستخدم من قبل الرجال فى التسقيف. فى النهاية توضع قشور الذرة بين الحبال لتغطية البنية كلها. وصنع ***نياو يوليمبا*** واحد يستغرق ٣ أيام ومعظم الوقت ينقضى فى إدخال القشور بين الحبال.

بينما الرجال منشغلين بصنع ***نياو يوليمبا*** وتعليم الاعضاء الجدد فى الدغل، تقوم النساء بتخمير الجعة فى القرية. في كل مرة تصل عملية التخمير فيها إلى مرحلة جديدة يقوم عدد صغير من النياو يدعى كاسينجا بالظهور فى القرية للمساعدة. يرتدى الكاسينجا قناعا مصنوعا من شبكة مرتخية مغطاة بريش طير ودجاج غينيا وتنورة مصنوعة من لحاء مقطوع. أقارب الميت من النساء ينتحبن عندما يأتين لأن كاسينجا يقال إنهم يجسدون روح الفقيد (سيواندا)

الذى يعتقد أنه يبقى على الأرض ويتجول داخل وخارج القرية حتى بعد دفن الجثة. الريش وخاصة ريش دجاج يطير غينيا والدجاج (كلاهما طيور أرضية) يشير إلى الطبيعة المخادعة والمتمسكة بالأرض لروح الفقيد.

فى الحياة اليومية مجرد استخدام مثل هذه الكلمات ستحرك الجدال العام بعد المساعدة فى التخمير لفترة يبدأ كاسينجا فى السخرية من بعض النساء بإطلاق نكات على أعضاءهن التناسلية. ومن سخر منهن يسخرون من ***النا ياو*** بدورهن بنفس الطريقة. هذه التبادلات تحدث كل مرة يأتى فيها كاسينجا إلى القرية وتستمر لساعات حيث إن أعظم إهانة عند التشيوا هى الاشارة للأعضاء التناسلية لشخص آخر.

مع ذلك هذه الإهانات تعتبر مقبولة بين الأقارب على سبيل المزاح خاصة بين أبناء العمومة المختلفين. حيث الشكل المفضل للزواج هو بين أبناء العمومة المختلفين فإن تبادل الإهانات بين كاسينجا والنساء يوحى بأن الأحياء (الذى النساء) وروح الميت (كاسينجا) دخلت علاقة حميمة تماثل تشبه شركاء المزاح والزواج. هذا لمواساة روح الفقيد.

أثناء فترة التخمير النا ياو الذين يدعون كانجوينجوى يظهرون فى القرية أحيانًا ليطاردوا النساء والأطفال ويسرقون الدواجن (من أجل الرجال الدين يمكثون فى الدغل) ويجمعون قشور الذرة لعمل ***نا ياو يوليمبا*** فى حين أن كانجوينجوى يشبه كاسينجا ويعتقد أنه أيضًا يجسد روح الفقيد تتميز هذه الحفلة التنكرية بصوته المرتفع وسلوكه العنيف.

فى الليلة التى تسبق اليوم الأخير للتخمير وفى مكان خاص معد داخل القرية يظهر كل ***النايلو والنايلو*** يوليمبا المتاحين ويرقصون واحدًا تلو الآخر حتى بزوغ الفجر يظهر كاسينجا وكانجوينجوى باستمرار. يشمل الآخرون كالامبا، ماكانچا وكاياكاموتو.

كالامبا والتي تعنى "رجل عجوز" يقال أنها تشير إلى رجل مات منذ زمن. يرتدى وجه خشبى و قطعة من جلد حيوانى مربوط حول خصره ويمسك بعصا فى يده. منه يمثيل ظهوره الفرض زعيم تشيوا عجوز نموذجى. هذا مثال للأغنية التى يرقص عليها كالامبالا العرض من ظهوره أن يكون شبيهًا بـ:

ماو يانجا وانو

نكوتى نكايمبا

نا تشول وومورى

مانجومبى

صوتى أنا

لو تكلمت، لوترنمت

حتى الضفدع يجيب

ماكانجا على أرجل خشبية، وهو عمل يتطلب الكثير من التدريب رغم أن ***ماكانجا*** يجب أن يرتدى قناع خشبى، فإن راقصيهم كثيرًا ما يرتدون تغنيت اقنعة ريشية تستخدمها كاسينجا. والعديد من التشيوا الذين يقولون أنهم رأوا الأرواح يقولون "الشبح كان طويلاً جدًا حتى أننى اضطررت لرفع عينى لكى أراه" لهذا والبعض يعتبر رقص الأرجل الخشبية الخاص بالماكانجا يصور هذه الروح. مع

ذلك يقول آخرون أن ماكانجا تمثل نوع من طير الماء له أرجل طويلة لأنه أحيانًا يرقص على أغنية يذكر بها طير ماء.

تعنى كاياكاموتو "الذى تمسك به النيران" فالراقص يشعل النيران فى أحبال عديدة مربوطة بجسده ويجرى فى الظلام يفترض أن يمثل ساحرًا أخفى نفسه فى اللهب.

أنواع عديدة من ***النايلو يوليمبا*** تظهر مع هذه الناياو. قضى الرجال أيام عدة فى الدغل يصنعونهم لهذه الليلة وبينما مدح مجهودهم يقوم زعيم الناياو بعمل إعلان كهذا كلما يظهر على الساحة واحدًا من الناياو يوليمبا:

اهدأ، اهدأ

هذا، هذا، هذا، هذا، حيوان

هذا اتى من قرية لافو Lavu

إنه قلب جوزيف، ابن السيدة ديانجى

وترد المرأة:

آاا جوزيف

هذا رائع، فى منزله

جوزيف جوزيف إيبيى

وهكذا يعلن الزعيم اسم الشخص الرئيسى المشترك فى صنع الناياو يوليمبا. رغم أن بالنسبة لأعضاء الجمعية جملة "إنه قلب جوزيف" تعنى إنه جوزيف الذى صنع ***النايلو يوليمبا*** "يتعين على النساء تفسير نفس الجملة بـ" إنه جوزيف الذى

أمسك بالحيوان "لهذا تجيب النساء" هذا رائع (الإبقاء على حيوان كبير كهذا) فى منزله".

النايا و يوليمبا الذى يظهر يشمل مكانجو (أسد)، فيسى (ضبع)، فولو (سلحفاة)، جاليموتو (سيارة)، نسوالا (إمبيالا الغزال الإفريقى)، نجومبى (بقرة) كاكالا (أصابع)، وكاسيا ماليرو (الذى يهجر الفقيد).

فى إحدى المناسبات ظهر جاليموتو بناء على الافتراض أن الفقيد الذى اعتاد أن يقود سيارة عندما كان حيًا سيعود من القبر إلى القرية فى سيارة أحد الكاسينجا ممن يجسدون روح الميت قاد السيارة بجاليموتو ولكن كان يخرج منها من وقت لآخر لكى يرقص ليرقص قيل أن فى بعض المناطق الأخرى هذا النوع من ***الناياو يوليمبا*** يظهر فى النا ياو مصورًا شخص أوروبى (ماكومبى ١٩٦٣: ٦٠ فوكنر ١٩٨٨: ٣١).

الاياو يوليمبا المعروفون بكاكالا (أصابع) يأتى يستمد اسمه من الأصابع الطويلة فى نهاية الأذرع الممتدة من الجسم المخروطى الشكل. يعتقد التشيوا أن الساحر الذى يستخدم العقاقير لإحلال اللعنة بالناس كى يموتوا ينبش القبور بأصابعه الطويلة ويأكل لحم ضحايا كاكالا يمثل الساحر.

بحلول منتصف الليل يظهر النا ياو يوليمبا الذى يُدعى بكاسيا ماليرو. كاسيا ماليرو (الذى يهجر الفقيد) مصنوع على شكل ظبى. عندما يأتى تغنى النساء أغنية مثل التالية:

إيوى إيديى
واكوينيريرا
سووجا أو ماكانا كال
أنت
اقتربت أخيرًا
بالرغم من أنك كنت دائمًا تقول
أنك لا تريد ذلك

كاسيا ماليرو يؤخذ عادة إلى منزل الفقيد فى هذه الليلة ويترك هناك. عند الفجر حيث تبدأ نهاية ختام ارتداء الأقنعة يخرج كاسيا ماليرو يخرج من المنزل ويرقص أمام الناس ويعود إلى الدغل حيث يتم حرقه على الفور. وربما يتم تدمير منزل الفقيد أيضًا بعد ذلك بوقت قصير.

كما قلت من قبل طبقًا للتشيوا فإن روح الفقيد (سيواندا) تبقى فى الأرض بعد الدفن لتتجول داخل وخارج القرية. العديد من الناس سيقولون أنهم رأوا أشباحًا وتنطلق إشاعات عن مشاهدات الفقيد الذى تحول إلى حيوان. وعلى العكس من ذلك يعتقد التشيوا أن الأرواح السلفية (مزيمو) الغير مرئية مثل الريح تتحرك بحرية حول العالم. كاسيا ماليرو يبقى فى المنزل ليمسك ***بالكيواندا*** المتباطئة. عندما يحرق فى النهاية الكاسيا ماليرو ويختفى دخانه عبر الرياح يقال أن روح الفقيد أيضًا تختفى عبر الرياح وتتحول إلى روح سلفية.

الناميوالى ياكل رماد الكاسيا ماليرو كدواء لاعطائهم المناعة ضد ضد حرارة روح الفقيد. هذا هو سبب طقوس التلقين للإدخال فى ***النياو*** تقام بمصاحبة

الطقوس الجنائزية. بعد تقديم الرماد يؤخذ النامواني إلى أهلهم بواسطة المعلم (نيامكونجوى) ومقنعى كانجوينجوى. فى كل منزل للنامواني يقول الآباء لطفلهم:

اليوم كبرت. من الآن فصاعدًا يجب ألا تدخل غرفة نوم أبويك. يجب أن تبنى منزلك الخاص وتعيش فيه وحدك. أيضًا يجب ألا تلمس أوانى الطهى. هذا هو عمل النساء. راقب سلوكك لقد كبرت. من الآن فصاعدًا يمكنك المشاركة فى الطقوس الجنائزية كرجل كبير.

هذه الجملة الأخيرة تحمل فى طياتها أن الولد تم قبوله رسميًا كعضو فى ***النايلو*** الذين يودون أنشطتهم غالبًا فى نطاق الطقوس الجنائزية.

النامواني يُرسل لبيوتهم عادة فى اليوم التالى لليلة للحفلات التنكرية التى تستمر طوال اليوم هذا أيضًا هو يوم نضوج الجعة بعد أن يرقص الناس ويغنون طوال الليل يشربون الجعة طوال النهار. تستأنف الحفلات التنكرية بعد فترة قصيرة بعد الظهر هذه هى المناسبة الوحيدة أثناء ***البونا*** التى تؤدى فيها مراسم الحفلات التنكرية المنظمة نهارًا يعتقد أنها فرصة للموتى للعودة للعالم للترحيب بالعضو الجديد. تشمل المراسم فى هذه الحالة ظهور النايلو المسمى بالمبيازودوكا (قدر مكسور) الذى يصور شخص عاد من قبرة حاملاً جزء من القدر الذى دفن جسم الراقص الذى يرتدى القناع يكون ملطخًا كله بالتراب الأحمر المرتبط بالقبر الثرى الأحمر الخاص بالقبر.

أخر يوم للطقس هو يوم *الكاولى دولى* التخلص من الرماد الرماد الذى ينتجه تخمير الجعة يترك بواسطة كاسينجا فى مستودع نفاية خارج القرية. ثم يزور هؤلاء النايااو بعد ذلك كل واحد من أقارب الفقيد عادة تسمى (أوتامبيتزا) يحث وصولهم النساء من الأقارب على النحيب لأنه يعتقد روح الفقيد قادمة لتقول "وداعًا" بعد رؤية كل الأقارب يغادر كاسينجا القرية ويختفى. يقال للنساء أن *النايااو يوليمبا* المحتوى على روح الفقيد تم حرقه وبالنسبة لهم فالمغادرة الأخيرة للفقيد من العالم يمثلها اختفاء كاسينجا فى الدغل.

الطقوس الجنائزية: التفسير

الجزء الرئيسى فى الطقوس الجنائزية هو العرض الذى يستمر طوال الليل التى يظهر فيها عدد كبير من *النايااو يوليمبا*. يشرح لى أحد كبار السن سبب ظهور *النايااو يوليمبا* الذى على شكل حيوان برى فى هذه المناسبة:

> الله (أو الخالق، ملينجى) خلق البشر والحيوانات فى الأصل. عاشت البشر والحيوانات لذلك فى سعادة معًا قديمًا جدًا. حتى عندما يجوع البشر عليهم فقط أن ينظرون إلى السماء ويقولو "شومو ملينجى (فليرحنا الله)" فتموت الحيوانات طوعًا وتمدهم باللحم. مع ذلك، لأن البشر بدأوا يشعرون بالغيرة من بعضهم بدأوا يمارسون الشعوذة غضب الله وفرق الحيوانات عن البشر. منذ ذلك الحين أصبح ضروريًا للبشر أن يطاردو ويصطادوا الحيوانات من يصيبهم الجوع. الحيوانات على الناحية الأخرى بدأو يهربون من البشر واذا قابلوهم بالصدفة يبدأ يجرحونهم أو يسببون لهم المرض يؤذون البشر ويلحقون بهم الأمراض. ولكن الآن أثناء شعائر البونا عندما يعود الفقيد إلى الله تتذكر الحيوانات الأيام الخالية وتعود إلى القرية بعدها يبكون على الفقيد مع البشر.

تعيد الحكاية الأسطورية إلى الأذهان كلمات الأغنية التى تغنى عندما يظهر كاسيا ماليرو فى القرية: "اقتربت أخيرًا بالرغم من أنك كنت تقول دائمًا أنك لا تريد ذلك" من المفترض أنه عندما تعود فى النهاية روح الفقيد التى ظلت فى الأرض إلى المكان التى أتت منه فى الأصل (إلى الله) يعود العالم نفسه أيضًا إلى حالته الأولى التى كان فيها البشر والحيوانات تعيش فى انسجام. ذلك هو السبب أن النایاو يوليمبا شكل الحيوان يساعد مساعد ***النایاو يوليمبا*** فى إرسال روح الميت إلى الله.

وفكرة العودة إلى حالة أصلية تظهر أيضًا فى طريقة تنظيم الفضاء لأجل الطقوس. طوال فترة تخمير الجعة يبقى الرجال كلهم فى الدغل والنساء فى القرية الفارق بين الدغل والقرية (Thengo) (Mudsi). أو داخل القرية. وخارجها يلاحظ بقوة. على وجه الخصوص ***نایاو يوليمبا*** بعد عمله فى الدغل لا يدخل القرية أبدًا حتى المرحلة الأخيرة من الطقوس. قبل ذلك، أى مراسم من قبل النایاو تحدث فى الأرض الفضاء (ثامبوى) فى ضواحى القرية.

مع ذلك هناك بعض النایاو يسافرون بين الدغل والقرية كل يوم تقريبًا طوال أسابيع تخمير الجعة. إنهم كاسينجا وكانج ونج وى الذى يجسد روح الفقيد. كما ذكر من قبل يعتقد التشيوا أنه بينما يتم دفن جسد الفقيد فى القبر بعيدًا عن قيود القرية تستمر الروح فى محاولة العودة إلى القرية بمجرد أن تنفصل عن الجثة. سفر كاسينجا وكانج ونج وى يماثل هذا الاعتقاد.

النایاو الآخر الذى يقال أنهم يصورون موتى الماضى البعيد وأيضًا الحيوانات والسحرة والأوروبيين يرقصون فى الثامبوى مع نایاو يوليمبا ولكنهم لا يلعبون

أدوارًا رئيسيه أثناء فترة التخمير أعضاء الجمعية بوضوح أنهم فى البداية كان لديهم أنواع قليلة من ***النايـاو*** وأنهم ابتكروا العديد من الأنوع الجديدة منذ ذلك الحين. ربما يكون الفرق الوظيفى بين ***النايـاو*** ربما يكون نتيجة للتكاثر التاريخى لشخصيات النايـاو.

عند الأخذ فى الاعتبار السياق الكامل النايـاو كله فإن النساء اللاتى يخمرن الجعة مع المقنعين ويغنين لأجلهم يجب أن يؤخذن فى الاعتبار أيضًا يتكون عالم النايـاو يتكون من ثلاث أجزاء: ***نايـاو يوليمبا*** (حيوانات برية)، يمثل القاطنين خارج القرية، كاسينجا وكانجوينج وى (روح الفقيد) التى تتمتع بوجود مزدوج داخل وخارج القرية، والنساء يمثلن القاطنات داخل القرية.

فى مناسبة الاحتفال التنكرى طوال الليل (عندما يظهر ***النايـاو يوليمبا***) يتم ينكر أن الفرق بين داخل وخارج القرية. في هذه الليلة يدخل كاسينجا ماليرو منزل الفقيد ويأسر روحه ويعود إلي الدغل فى الصباح التالى. وهكذا فإن روح الميت التى تتجاور هذا الفرق يتم إبعادها عن القرية لحيوان برى. حيث تم إبعادها خارج القرية فإنها عندئذ تفصل عن الأرض عبر النار والدخان وتصبح روح سلفية. بالنسبة للفقيد فإن الطقوس الجنائزية تعد وسيلة للتحول إلى روح سلفية وبالنسبة للأحياء فإنها عملية إعاة بناء حد بين القرية والدغل.

هذا يساعد فى تفسير لماذا هناك استثناءات بالنسبة للتعريفات العامة ***للنايـاو والنايـاو يوليميا*** . ***النايـاو يوليمبا*** الذين يعتقد أنهم يجسدون حيوانات برية فقط

يشمل تجسيدات للماشية والسيارات والمشعوذين والأوروبيين. يقول أعضاء الجمعية نفسهم إن الماشية والسيارات هم "أشياء لم تكن فى قرية التشيوا فى الأصل". فى الواقع، لم يتم أدخال بالماشية حتى نهاية القرن التاسع عشر عندما تم غزو التشيوا النجونى الرعويون. وهكذا فإن الماشية والسيارات ينظر لهم على أنها ليست من القرية ولكنهما ينتمون أكثر إلى الدغل، لذلك تنتمى إلى نفس الصنف التى تضم الحيوانات البرية. نفس الشىء ينطبق على المشعوذين الذين يجسدهم ***كاكالا وكاياكاموتو***؛ الذين ينظر إليهم على أنهم كائنات يجب طردها خارج القرية وبهذا ينتمون إلى الدغل، يتم تصنيفهم على أنهم حيوانات برية. والأوروبيون يتم تصنيفهم على نفس الشاكلة لأنهم ليس لهم كان بالقرية أيضا. باختصار أى ناياو لا يندرج تحت أى من التعريفين المذكورين ***للناياو*** كـ "ميت أعيد إحياؤه" أو ناياو يوليمبا (حيوانات برية) يتم تصنيفه على أنه غريب (خارجى) على القرية.

وابتكار شخصيات الناياو يبقى الفرق دائما بين القرية والدغل. تأخذه الشخصيات الجديدة شكل الأنواع الخارجة عن القرية. هذه حقيقة تفسر انتقائية الناياو. وإدخال الأوروبيين والسيارات مؤخرًا إلى نطاق شخصيات الناياو لا يشير إلى انهيار الثقافة التقليدية بالعصرية بل أن يفهم على أنه يتوافق مع الأمر يعتبر تتطورا فى مبادئ ***الناياو*** التقليدية.

فى النهاية يبقى سؤال واحد. من بين كل ***الناياو يوليما*** لماذا يسمى من يأخذ شكل الظبى الإفريقى بكاسيا ماليرو (الذى يهجر الفقيد) ولماذا هو مسئول عن تحويل روح الفقيد إلى روح سلفية (وهو الهدف الأسمى من الطقوس الجنائزية؟

فى الحقيقة النـاياو يوليمبـا الذى على شكل الظبى أفـريقى يتم استبـداله أحيـانا بالذى على شكل إمبالا (الظبى آخر) ولكن ليس بأى نوع آخر من ***النايلو يوليمبا*** أبدًا. لماذا يتم اختيار الظباء لهذه المهمة الهامة؟

لسـوء الحظ، لم أتمكن من مـعـرفـة الإجـابة على هذا السـؤال من التـشـيـوا أنفسهم. ومع ذلك، مع الأخذ فـى الاعتبـار مكانة الظبى من تصنيفات الحيـوانات ، يمكننا استـنتـاج الإجابة إلى حـد ما كمـا يالى. الظبى حيوان برى ينتمى للدغل وهو مصدر كم كبير من اللحم اللذيذ. عملية إعاد روح الميت عن القرية يجب أن تعهد إلى حيوان يعيش خـارج القـرية، فى الدغـل. وبما أنه يجب عليه دعـوة روح الميت إليـه فـإن الحيـوان يجب أن يكون من النوع الـذى تقبل الروح أن تقـتـرب منه. وأيضًـا بما أن رماد النـاياو يوليمبـا الذى يحمل روح الميت يتم أكله أو آخذه كدواء الاعضاء الجدد من النـاياو يجب أن يكون الحيـوان الذى يمثله النـاياو قابلاً للأكل. وهكذا فـإن أكثـر حـيـوان يصلح للمـهـمـة هو الظبـى الذى يعيش فى بـاطن الدغل ومن الصعب الإمساك به والذى لحمه لذيذًا كلحم البـقـر والماعز. سيجذب الظبى الروح بسهولة ويأخذها إلى الدغل بعيدًا.

التشيـوا يقـول أن الموتى يتم دفنهم فـقط ولا يمكنهم أن يولدوا من جـديد فـهم يبـقـون فـى الأرض. والدور الذى يلعبـه ***النـايـاو*** فـى طقـوس ***البونا*** هو تمكين أرواح الموتى من مغادرة الأرض والعودة إلى الله. كأرواح سلفية يمكنهم أن يتجسدوا من جـديد فـى أجـسـاد سـلالاتهم. بين العـديد من الرقـصـات التـى تؤديهـا التـشـيـوا، رقـصـة ***النايلو*** تتـمـيـز باسـمهـا ***(جيول وامكولو)*** الرقـصـة العظمى رغم أن كلمـات الصلاة لا ينطقها أبدًا المشاركون فى الرقصة وهى تسمى أيضًا بيمفرو لاليكولو

(الصلاة العظمى) بالتحديد لأنها تعتبر الوسيلة الأكثر فعالية للتحكم فى أرواح الموتى.

الرجال مسئولون عن الموت، النساء مسئولات عن الولادة

رأينا كيف يقوم رجال التشيوا بتنظيم جمعية ***النايَاو*** المقنعة لتأدية الطقوس الجنائزية وكيف أن هذه الطقوس تمد الأولاد أيضًا بفرصة للدخول فى طور الرجولة. هناك أيضًا مراسم لتلقين البنات (سينامواليى) مثلما يحفظ أمر النياو يحفظ سرًا لا تعرفه النساء أيضًا تعاليم التى تلقن أثناء السينامواليى تحفظ سرًا لا يعرفه الرجال. بهذه الطريقة عالم الرجال وعالم النساء يتم التمييز بينهما تمامًا. القليل من التحرى عن السينامو إلى سيساعد فى وضع أنشطة النايَاو فى سياق أكبر.

أثناء السينامواليى يتم عزل بنت بالغة فى منزل لمدة معينة من الوقت ويتم تعليمها الأشياء التى تُطلب من امرأة بالغة المثل الأعضاء الجدد فى النايَاو يطلق علي البنت التى يتم تلقينها نامواليى. المشاركات الأخريات فى السينامواليى هن فقط النساء اللاتى خضن المراسم بالفعل. لهذا السبب فالبيانات المتعلقة بالسينامواليى جمعت زوجتى معظمها.

عندما يأتى الطمث للبنت أول مرة، يتم اختيار معلمة لها من بين النساء البالغات بالقرية تعلمها المعلمة و تعتنى بها طوال المراسم. أول كلمة تتعلمها البنت بعد تلقينها مواكولا وتعنى "لقد بلغت" تتعلم الفتاة أيضًا كيف تضع قطعة قماش خلال فترة الطمث ويقال لها ألا تجعل الرجال يرون قطعة القماش. يتم تحذيرها

أيضًا من إفشاء أى شىء مما حدث بالمراسم للرجال. محتوى التعاليم يمكن تقسيمها إلى نوعين تعلم نظرى لأمور نسائية وتعليم عملى فى الجنس و ولادة الأطفال.

قديمًا كانت الناموالى يؤخذ إلى الدغل من أجل المرحلة الأخيرة من المراسم. هناك تصنع المُعلمه أشكال طينية (ڤيلينجو) وتتعلم الناموالى الرقص حول هذه الأشكال. سألنا امرأتان كبيرتان السن فى كاليزا عن كيفية العودة إلى عمل فيلنجو بعد حوالى ٤٠ عامًا من التوقف عن صنعهم. معظم الأشكال التى صنعوها تتعلق بالماء: الأصلة، ثعبان يسمى تونجو، تمساح، سلحفاة، و وعاء للماء. كل شكل تم تزيينه بنقاط حمراء و بيضاء وسوداء لمحاكاة الشكل المنقط للثعبان الكبير (الأصلة). مثل هذه الأشكال الطينية تصنع اليوم فى مراسم ***السيناموالى*** التى تتخذ العديد من مراسم أخرى لتلقين الفتيات تسمى **سيزونجو** وتمارس بواسطة أهل الإنسيجا[٣]. مع ذلك عندما تعود الفتاة إلى أبويها يكون جسمها مدهون بنقاط حمراء وبيضاء وسوداء ويتم الترحيب بها بهذه الأغنية:

انظروا، انظروا!

أنها الفتاة التى بلغت، انظروا!

انظروا إلى ذلك التى بالخلف

لها ألوان وشكل الثعبان

انظروا، انظروا!

يعتبر الأصلة Python الثعبان الكبير رسول من الله يسبب نزول الأمطار ويضمن خصوبة الأرض والبشر. خلال مراسم السينامولى يتم إدخال الفتاة فى حالة وجودية تشبه حالة الثعبان الكبير وهكذا تمثل خصوبة الأرض و البشر.

من الواضح أن الشغل الشاغل ***للسينامولى*** هو التكاثر. هذا بالتحديد يتباين مع جمعية النايياو عند الرجال والتى تكون مسئولة عن الطقوس الجنائزية يقول النايياو "لن المرأة تملك سر الولادة، نحن نملك سر الموت". يقصى رجال التشيوا لا مشاهده عمليات الولادة ولا يعرفون أبدًا كيف يولد الطفل. هذه المعلومة تخص النساء اللاتى يمارسن السينامولى فقط. من ناحية أخرى، كون "الرجال يجعلون من الموت سرًا" يعنى أن رجال جمعية النايياو يتحكمون فى الطقوس الجنائزية وأن عملية تحويل روح الميت إلى روح سلفية يتم إخفائها عن النساء. مسألة أن النساء مسئولات عن الولادة تمثل حتمية بيولوجية ولكن مسألة أن الرجال مسئولون عن الموت تمثل عرف ثقافى. على نحو مثير للاهتمام فإن وفقًا لأسطورة معروفة لأعضاء ***النايياو***، خلق النايياو يوليمبا خلقوا فى الأصل لمحاكاه الأشكال الحيوانية الطينية التى تصنعها النساء أثناء السينامولى كما أن أعضاء النايياو يقولون بفخر " أشكال النساء لا يتحركون ولكن ***النايياو يوليمبا*** الذى نصنعه يمكن ارتداءه وجعله يرقص. من الصعب تحديد ما إذا كانت الأسطورة تشير إلى عملية تاريخية يبدأ فيها الرجال عمل أقنعة النايياو مع ذلك إذ أخذنا فى الاعتبار افتخار الرجال بأقنعتهم ربما يمكننا القول بأنه عن طريق عمل الأقنعة و التحكم فى الجنازات يحاول الرجال منافسة دور النساء البديهى فى

عملية الولادة كما لو أن من خلال هذه الوسائل يقصد الرجال وضع أنفسهم فى الدائرة الكونية للحياة والموت.

ذكر فيكتور تيرنر Victor Turner ملاحظات مشابهة عن الإنديمبو الذين يفترض ارتباط التشيوا بهم تاريخيًا.

إنه لأمر مثير أن الفكرة الرئيسية للموكاندا (مراسم تلقين الأولاد يقام فيها حفلات تنكرية) يجب أن تكون نشاط مثمر (يعنى الصيد)، بينما مراسم الإنكانجا (مراسم احتفال تلقين الفتيات) يجب أن يكون نشاط توالدى. نشاط النساء الاقتصادى الأساسى لوجود المجتمع لا يتحول إلى الطقوس على الاطلاق لكن نشاط الرجال متشبعًا بالطقوس.

(تيرنر ١٩٦٧: ٨)

كما أشار ديفيد بينكلى من قبل (١٩٩٠: ١٥٧)، العديد من العلماء ومنهم تيرنر يناقشوا مسالة الحفلات التنكرية على أنها تعبير عن الفروق فى الجنس أو على أنها وسيلة للتخلص من التوتر الذى ينشأ بين النساء والرجال.

مع ذلك فأنا لى رأى آخر بالنسبة للتشيوا: إن الحفلة التنكرية وسيلة لخلق فروق بين الرجال Gender Differences والنساء أكثر من كونها مجرد تمثل أو حكما للفروق النوعية الموجودة إنها إذن خلال عملية نشطة للمقارنة بين حفلات النياو التنكرية ومراسم السيناموالى فيها يتم إدراك تجربة الرجولة أو الأنوثة، الموت أو الحياة.

Notes

Field research for this article was carried out between March 1984 and March 1986, when I was affiliated with the Institute for African Studies (I.A.S.), University of Zambia. My research was made possible by a 1983 Noma Asian and African Scholarship.

I would like to express my heartfelt thanks to all who supported me in this long-term field research, especially to Dr Steven P. C. Moyo, then Director of I.A.S.; Mrs. Ilse Mwanza, Research Affiliate Officer of the same institute; and Dr Mwesa I. Mapoma, then Director of the Centre for the Arts, University of Zambia. I would also like to thank Dr John Picton, Head of the Department of Art and Archaeology, School of Oriental and African Studies, University of London; Dr John Mack, Keeper of the Museum of Mankind (the Ethnography Department of the British Museum); and Mr Christopher Spring, Curator of the Museum of Mankind, for reading and commenting on the first draft of this manuscript.

I am also grateful to Mr Moses Gabriel Phiri, my assistant throughout the period of the research, and the people of Kaliza village and its vicinity, who warmly received my wife, Mariko Yoshida, and me. Lastly, I wish to note the generosity of Chief Mwangala and the members of *nyau* and *cinamwali* in his region in allowing me to disclose some of the secrets of initiation.

1 They include those by Hodgson (1933), Rangeley (1949, 1950), Marwick (1968), Blackmun and Schoffeleers (1972), Schoffeleers (1976), Kubik (1987), and Faulkner (1988). Mapopa Mutonga, a Zambian scholar, has also written a dissertation on Chewa masked rituals (Mapopa 1980). Unfortunately, it remains unpublished.

2 The article's 'ethnographic present' refers to the 1984–86 period of research.

3 To prevent so-called tribalism the census of the population of each ethnic group in Zambia has not been published since 1969.

4 Chewa words are written in italics, and nouns are given in one form, usually the singular. The spelling of Chewa words follows the prevailing convention in Zambia. Notable departures from the usual English pronunciation are limited to the following: *c* is pronounced as in *church*; the *h* in *ph*, *kh*, or *th*, adds an extra puff of breath to these consonants.

5 I went through the initiation ceremony into the *nyau* association with three boys. It began on May 25 and lasted until May 27. The ceremony was performed basically as described in the text, except that it was held independent of the funerary ritual (see note 10).

6 Since I have obtained permission to reveal some *nyau* secrets for 'educational purposes', I believe that the *nyau* instructor at Kaliza village will not curse me.

7 Although *nyau* dance only at the *bona* of members of the association and distinguished personages in the community, the Chewa people consider that the masquerade at a person's *bona* can also deal with all the recently deceased members of his or her family.

8 To avoid any disclosure of the secrets of the *nyau* not directly required for the purpose of exposition, the other riddles and confidential terminology are not presented here.

9 If the bereaved express their wish to keep the house of the deceased, *kasiya maliro* is not taken into it. Instead, it dances over and over again in front of the house. It is believed that the dance enables *kasiya maliro* to absorb the spirit of the deceased.

10 Increasingly in recent years, masquerades are performed independent of funerary ritual, on the pretext of entertaining ancestors. Some initiation ceremonies are conducted on these occasions. However, boys initiated into *nyau* through ceremonies unconnected with the funerary ritual are not considered fully qualified members of the association until they take the ashes of *kasiya maliro* in the *bona*.

11 The length of the period of seclusion, that is, of the *cinamwali* ceremony, depends on how fast the girl learns and how well she behaves; roughly speaking, it is between three weeks and three months.

12 First she received the necessary education privately from an elderly woman of the village of Kaliza, and then she participated in the ceremonies held in the neighbouring villages. The proceedings of the ceremonies were all, with permission, recorded on tape, and I am responsible for the translation and analysis of the collected data.

13 As has become well known through the work of Audrey Richards (1956), the Bemba of Northern Zambia also call their girls' initiation ceremony *cisungu*. This type of ceremony is widely practised among the so-called Eastern and Southern Bantu.

14 For further discussion of *nyau* and *cinamwali*, see Yoshida 1992.

References

Binkley, D. A. 1990. 'Masks, Space and Gender in Southern Kuba Initiation Ritual', *Iowa Studies in African Art: The Stanley Conferences at the University of Iowa*, 3: 157–76.

Blackmun, B. and J. M. Schoffeleers, 1972. 'Masks of Malawi', *African Arts* 5, 4: 36–41, 69, 88.

Central Statistical Office, 1973. *Census of Population and Housing 1969, Final Report, vol II(c) – Eastern Province*. Lusaka: Central Statistical Office, Zambia.

Faulkner, L. B. 1988. 'Basketry Masks of the Chewa', *African Arts* 21, 3: 28–31, 86.

Hodgson, A. G. O. 1933. 'Notes on the Achewa and Angoni of the Dowa District of the Nyasaland Protectorate', *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 63: 123–64.

Kubik, G. and M. A. Malamusi, 1987. *Nyau – Maskenbünde im südichen Malawi*. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Makumbi, A. J. 1963. *Maliro ndi Myambo ya Achewa*. London: Longman.

Mapopa, M. 1980. 'The Drama of Gule Wamukulu: A Study of the Nyau as Practiced by the Chewa of the Eastern Province of Zambia'. M.A dissertation, University of Ghana.

Marwick, M. G. 1968. 'Notes on Some Cewa Rituals', *African Studies* 27, 1: 3–14.

Marwick, M. G. 1965. *Sorcery in its Social Setting: A Study of the Northern Rhodesian Cewa*. Manchester: Manchester University Press.

Rangeley, W. H. J. 1952. 'Two Nyasaland Rain Shrines', *The Nyasaland Journal* 5, 2: 31–50.

Rangeley, W. H. J. 1950. 'Nyau in Kotakota District', *The Nyasaland Journal* 3, 2: 19–33.

Rangeley, W. H. J. 1949. 'Nyau in Kotakota District', *The Nyasaland Journal* 2, 2: 35–49.

Richard, A. I. 1956. *Chisungu: A Girl's Initiation Ceremony among the Bemba of Northern Rhodesia*. London: Faber & Faber.

Schoffeleers, J. M. 1976. 'The Nyau Societies: Our Present Understanding', *The Society of Malawi Journal* 29, 1: 59–68.

Turner, V. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Yoshida, K. 1992. 'Masks and Transformation among the Chewa of Eastern Zambia', *Senri Ethnological Studies* 31: 203–73.

الفصل الحادى والعشرين

السياحة والتغير الاجتماعى عند الدوجون Dogon

Paul J. Lane بول چى لين

مع النمو المطرد فى السياحة العالمية أصبح علماء الإنثروبولوجيا ومؤرخو الفن وغيرهم مهتمون بازدياد بالتشعب فى هذا الشكل من الاتصال الثقافى، خالصة فيما يتعلق بالمجتمعات الصغير الغيرة صناعية. وقد أجريت دراسات على عدد من القضايا تتراوح بين تأثير السياحة على الاقتصاديات المحلية إلى اثرها على القيم الأهلية والتقاليد الفنية[1] ومعظم الدراسات ليس فقط ترى السياحة كوسيط للتغير الاجتماعى ولكنها أيضًا تعتبر هذه التغيرات ضارة وبينما يمكن تفهم مثل هذه المشاعر، فهى أيضًا تقود إلى منظور تحليلى خاص أريد أناقشة هنا.

يبدو أن المشكلة تكمن فى مواقفنا تجاه السلع المادية التى فى سياق معين نراها كمؤشر للرخاء الاقتصادى والرفاهية وفى سياق آخر كعلامة على الانحطاط الثقافى (Douglas ١٩٨٢ : ١٦) وبالمثل فالتفضيل المتزايد للسلع الصناعية بدلا من تلك التى تنتجها الأهالى بأيديهم، وتبنى محارسات فنية وثقافية جديدة، ونمو اقتصاد المشتغلين مقابل الراتب فى المجتمعات الصغيرة أُعتبرت جزا من عملية اكبر واكثر عمومًا للتغريب Westernization (يصبح

عربى الثقافة) وبالفعل مثلما فى أى مكان آخر كثير من هذه السمات بارزة الآن أكثر فى مجتمع دوجون فى كانت عندما بدأ العمل الانثروبولوجى فى منطقة سانجا بمالى خلال الثلاثينيات وكانت بيوت الشبان تحتوى على نسبة أكبر من المنتجات المصنعة مما لدى الأكبر منهم (Lane ١٩٨٦) ويقضى مزيد من الرجال وبعض النساء حتى الوقت فى شغل مقابل مرتب، وبالمثل فمزيد من الناس يعملون فى مجال السياحة بطريقة ما وظهرت أيضًا أشكال فنية جديدة وعدُلت الأنواع الأدبية التقليدية لتناسب اهتمامات السائحين.

(Imperato ١٩٧١)

بالرغم من وجود تاريخ للإدارة الاستعمارية ومؤخرًا نشاط سياحى متزايد، سيكون غير ملائم كلية اعتبار كل هذه التغيرات كأجزاء قابلة للمقارنة أو متساوية فى عملية التغريب Westernization . وهناك نقطتان ضعف أساسيتان فى المفاهيم المعممة من هذا النوع. وهم يفشلوا فى توثيق الظروف التاريخية الخاصة التى تحدث فيها هذه التطورات ويضعون توكيدًا أكبر مما ينبغى على القوة الخارجية للتغيير (Moore ١٩٨٧ : ٨٦ -٨٧) وبالتالى فالاستجابة الأهلية لمجموعة معينة من الظروف المتغيرة تميل إلى أن تصور فى أسوأ الأحوال كواحدة من الاستقبال السلبى وفى أحسن الأحوال كتعديل استغلالى لأحداث وراء سيطرة السكان المحليين. وفى دراسة الحالة التى اوجزها هنا سأناقش نواحى السياحة فى منطقة سانجا، مع إشارة خاصة للرقصات المقنعة بدوجون. وعلى خلاف باسكال جيمز امبيراتو فى دراسة مشابهة (١٩٧١) سوف أركز بدرجة أقل على التأثيرات الملحوظة للسياحة على الرقصات "التقليدية" وبدرجة أكبر على الاختيارات والاستراتيجيات للأفراد العاملين بها.

وبالنسبة وللشعب الدوجونى، مثلما للعديد من الشعوب، السياحة الجماهيرية أو على نطاق واسع Mass Tourism أحد الظواهر التى تبعت الحرب العالمية الثانية. تكمن شعبية أقليم سانجا على الأعجاب بمجموعة من السمات بدلاً من أى رغبة بين الزوار لاستكشاف المجتمع الدوجونى فى كليته وتمامه. هذه صفة عامة. فى رحلات السائحين لمجتمعات العالم النامى. والذى ذهب دنكان إلى حد أن يصفه كـ"البناء الاجتماعى للزيف Unreality" (١٩٧٨) ومن المهم مع ذلك توكيد هذه النقطة حيث يتهيأ معظم نشاط السائح نحو إنتاج هذا النموذج الدولى والشعبى.

ويتضمن النموذج المستخدم لتشجيع الرحلات السياحية لدوجون أساسًا من عناصر الوضع الجغرافى للأقليم، المعمار والمناظر الطبيعية المحلية ومجموعة الأساطير الدجونية وخصوصًا النواحى المثيرة للأعجاب فى الرقصات المقنعة التى تجرد من سياقها الاجتماعى والاقليمى الأوسع. ولحد ما فالعناصر الرئيسية لهذا النموذج مأخوذه من الدراسات الانثروبولوجية لمارسل جريول Marcel Griaule وطلابه، وخاصة التوكيد على تأويل المجتمع الدوجونى خلال فهم مفصل لأساطيرهم. وعندما يجتمع هذا فى كتيب السفر مع وصف ملون لمناظر جرف باندياجارا، فصورة المجتمع الغامض والغريب والبعيد يمكس إبداعها بمهارة. ويصل الزائرون فى إقليم السانجا بتوقعات مبنيه على هذه الصورة ومنذ الاستقلال وهناك تورط واسهام حكومى أكبر فى السياحة خلال رعاية مجلس السياحة القومى Le Societe Malienne D'exploitation Des

Resources Touristiques (SMERT) الجمعية المالية (فى مالى) لاستغلال الموارد السياحية ومعظم الزائرين لبلد الدوجون، حوالى ٦٠٠٠ فى موسم ١٩٨٢ - ٨٣ يقدم لهم نفس الصفقة، بغض النظر إذا وصلوا بمفردهم أو كجزء من مجموعة سياحية.

وتتنوع الرحلات المصحوبة بمرشدين فى نطاقها وزمنها. وأكثرها رواجًا الرحلات القصيرة حول قرية أو حول للنظر على بعض الأشكال المعمارية الآسرة وتشتمل على زيارة لبائع التماثيل الخشبية المنحوته والمنقوشة وهدايا تذكارية والرحلات الأطول قليلاً إلى حافة الحرف، أو حتى أسفل إلى القرى التى على خط المنحدر الصخرى الشاهق فى بانانى أيضًا شائعة. ويمكن ترتيب رحلات دائرية على طول سفح الحرف مرورًا بعدة قرى والتى تأخذ يومًا على الأقل وإذا كان المرشد ماهر سيعطى السائحين تعليقًا مصاحبًا على الأساطير والتاريخ والمعتقدات الدوجونية وفق بعض الملخصات الانثروبولوجية التى تلقى دعاية. وبالرغم من أن بعض الصبية يتغيبون من المدرسة ليقدموا بدور المرشد فى الرحلات القصيرة، الا أن معظم المرشدين مسجلون مع وكالات السياحة. وبالفعل كثيرًا ما تحاول وكالة السياحة أن تفرض ضريبة على الزائرين الذين يستخدمون مرشدًا بدون الرجوع إلى مكتب (SMERT) (جمعية استغلال الموارد السياحية فى مالى) المحلى أولاً. والمكافأة المالية للمرشدين ليست كبيرة، حيث أن السائحين يدفعون لـ SMERT مبلغًا محددًا يتنوع طبقًا لنطاق الرحلة. وبدوره يدفع المجلس للمرشدين نسبة من هذه النقود. ويمكنهم أيضًا قبول بقشيش وهدايا أخرى. يختلف عدد هؤلاء المشتغلين بالسياحة من قرية لأخرى وحيث

اجريت معظم بحثى كان أربعة رجال يعملون بانتظام كجماليين فى الرحلات الطويلة وفقط شخص واحد له اتصال منتظم مباشر مع السائحين فى الواقع كان يحتكر تدفق يصلو إلى ١٠٠٠ - ١٥٠٠ زائر. وكان يرى نفسه كبائع أشياء للسائحين ما يفترض أنه انتيكات منقوشه ويوفرلهم خدمات كذلك. وجميع الزوار الذين يريدون قضاء الليله فى القرية توفر لهم الأماكن فى مجمع البيوت الذى ينتمى إليه كثيرًا ما يدعو إحدى زوجاته لكى تعد و جبه للمجموعة العابرة. ويستمر فى الزراعة مع باقى نسبه، مع ذلك لأن ما يحصل عليه من هذه الأنشطة وحدها لن تقبل حتى أسرته هو Muclean Family وهناك عديد من الرجال الآخرين الذين يرتبطون بطريق غير مباشر بالسياحة خلال إنتاج اليقطين المزين بالحفر والهدايا التذكارية الآخرى. واليقطين المزين بالحفر يبدو أنه اختراع جديد نوعًا ما، ومن الطريف أن نلاحظ أن التصميم المرسوم على الأغلب مآخوذ من ذخيرة الشخصيات الأسطورية وأنواع الماسكات (الأقنعة) ومثلما مع النواحى الأخرى من صناعة السياحة المحلية فإن الأشكال التصويرية لمفضلة تساعد على تعزيز صور الدوجون الراسخة من قبل لدى العالم الغربى.

وبينما الطوبوغرافيا وفن المعمارة معروضة على الدوام والأعمال الفنية لمنحوته، القديمة أو الحديثة يمكن أن تجدها دائمًا للبيع، فإن الطقوس المقنّعة لتى يشتهر بها الدوجون متفرقة فيمكن تقديم شكل من رقصة بالقناع بناء على للب السائحين. وفى دراسة إمبراتو Imperato وصف بعض الخلافات الأساسية ين الأشكال الشعائرية والمسرحية ورأى أن بعض خصائص الأخيرة كانت تبدأ لظهور فى الأولى. أريد أن أقترح تفسير بديل.

فالرقصات لطقوسية يؤديها أعضاء من آوا Awa جمعية من مرتدى الأقنعة وكل قرية بها الآوا الخاص بها يتألف من الذكور الأعضاء أجريت لهم عملية الختان والذين يؤدون سلسلة من الرقصات فى الجنازات واحتفالات استحضار الأرواح (Dama) التى تتبعها. ومعظم الراقصون يتراوح عمرهم من اواخر مرحلة المراهقة إلى أوائل الثلاثينيات، بينما مديرو المراسم Imina Giru، الذين يظهرون بدون قناع، فى منتصف أعمارهم. ويتفاوت عدد وأنواع الأقنعة التى يمتلكها أى آوا وليس هناك حكم معين يحدد من يستخدم نوع ما من الأقنعة. ويسجل جريول خمسة وستين نوع مختلف قابل للقسمة إلى ست فئات: الثدييات، الزواحف، الطيور والشخصيات الدوجونيه، والشخصيات الغير دوجونية واشياء أخرى (جريولى ١٩٣٨).

هناك عدة نقاط عن مراسم الجنازة واستحضار الارواح لابد من ذكرها. ويظهر الراقصين مرتدوا الأقنعة طبقاً لمعايير تتعلق بهوية المتوفى. وهم لايؤدون رقصات علاوة على هذا، سيظهر عدد أكبر من الراقصين فى الطقوس للرجال الأكبر عما للأصغر سناً. وكثيراً ما رجل متقدم فى السن والآخرين أصغر من نفس القرية الذين كانوا ماتوا بعده. كثيرًا ما تتعدد الهوية الاجتماعية للشخص المتوفى بالطقوس الخاصة بتلك الهوية. على سبيل المثال تؤدى طقوس ورقصات خاصة للصيادين ورعاة الماشية كجزء من سلسلة شاملة للمراسم الجنائزية. وهذا التمييز للفروق الاجتماعية لا يحدث بالنسبة للنساء. وأخيرًا ينبغى ملاحظة أن الرقصات جزء فقط من طقوس العبور أو الانتقال ***Passage*** المتصلة بالموت، ترتبط بالموت والحداد والانتقال إلى جماعة الأسلاف.

وتأخذ الرقصات التى تقام من أجل السائحين أو أصحاب المقامات الرفيعه نفس الشكل تقريبًا ولكنها تكون مختصرة بدرجة كبيرة. ويستبقى فقط على الأجزاء المثيرة التى يقوم بها مرتدو الأقنعة علاوة على ذلك لاتقام العروض فى منطقة سكنية مثلما يحدث عندما يزور مرتدو الأقنعة بيت المتوفى ويرقصون على سقف منزله. ولا تقام. كذلك فى ميدان القرية مثلما. فى المراحل الأخيرة من الطقوس التقليدية. فى اوجول، على سبيل المثال، يؤدون أمام مكتب البريد المحلى فى حافة القرية.

فى هذه الأيام يشرف على الرقصات مسئول مجلس سياحة الذى يتدخل أحيانًا لتوجيه المؤديين لكى يرقصوا بمزيد من النشاط، شىء لا يفعله أبدًا الـ Imina Giru. ويتكون الجمهور من أشخاص ليسوا معتادون على هذا النوع Genre أو على درجة دراية بأهميته ولا يُفصل الجنسان مثلما يحدث فى الجنازة أو ***Dama***. وكذلك يمكن أن تقام الرقصات فى أى وقت أثناء ساعات النهار وبغض النظر عن إيقاعات النشاط الآخر وتتابع الأحداث. وأخيرًا يتم عرضهم أكثر و تصمم ألحان رقصاتهم بدقة أكثر ووصول المؤدين مختلف بطريقه واضحة فبدلا من الاقتراب من حشد مجتمع بطريقة ملتوى على نحو افعوانى فى صف طويل عبر القرية، يتجمع الراقصون عامة بجوار الساحة قبل أن يصل الزائرون. ويعد العرض كثيرًا ما يقفون هناك وهناك فى انتظار التقاط صور لهم بدلا من أن يتركوا المنطقة فى الحال مثلما يفعلون فى السياق الشعائرى(٢).

ولكن يحتفظ ببعض سمات العروض الشعائرية، على سبيل المثال، يُراعى عامة ألا تتُرك النساء ترى الأقنعة فى انتقالها من مكان التخزين إلى المنطقة

التى يرتدى فيها الراقصون ملابسهم وبالرغم من أن نساء السانجا يسيرون قريبًا لا يعبأ كثيرًا بالراقصين وعندما أقيم عرض فى القرية التى أجرى فيها البحث اتخذت جميع النساء ملاذًا من مرتدى القناع بالتسلق على الصخور واسطح مثلما ستفعلن عند الجنازه أو داما Dama.

لاحظ Imperato عدة فروق بين العروض الطقوسية للرقصات التى يرتدى فيها الأقنعة فى أواخر الستينيات وتلك التى وصفها جريول. وذكر أن المصارعات المزيفه قلت فى نسبتها وكثيرًا ما تلغى السهر طوال الليل على سطح بيت المتوفى كذلك وكذلك يحذف جزء الباجو بوندو Bago Bundo فى شعائر الجنازة، الذى يؤدى فيه مرتدى قناع Sinige وهناك قصر كلى للرقصات والمراسم ككل. ومثل جريول قبله (١٩٣٨: ٣٢٢) لاحظ Imperato إمبيراتو هذه التغيرات فى المراسم التقليدية كدليل على القيم الغريبة المتعدية ومضمون هذا النقاش الذى لم يذكر بوضوح هو أن التعديلات السياحية الأولى تم ادماجها منذ ذلك الوقت فى الطقوس التقليدية نفسها.

ومثل إمبيراتو لاحظت الحذف المتكرر لجزء باجو بوندو من طقوس الجنازة، ونادرًا أكثر السهر طوال الليل على سطح بيت المتوفى. وحيث جريول (١٩٣٨) لايعطى بيانات مقارنة كافية على المراسم الجنائزية، ليس من الممكن أن نقول أن هذه العناصر ألغيت أحيانًا فى الثلاثينيات كذلك. وتوحى تعليقات من يقدم المعلومات لى أن بالنسبة لهم على الأقل، يرتبط تضمين طقوس الباجو بوندو بمكانة المتوفى.

ويمكن لمكانة المتوفى أيضًا أن تأثير فى نطاق القتال المزيف (الصورى) والمراسم ككل، بالرغم من أن وجود عوامل أخرى على سبيل المثال، عينه أشكال الأقنعة التى لدى جمعية آوا فى قرية ما مستقلة تمامًا عن تلك التى تتخذها جمعية آوا فى قرية ما مستقلة تمامًا عن تلك التى تتخذها Awa جمعية آوا فى قرية أخرى، حيث أنها نتيجة للاختيارات الفردية للأعضاء الراقصين فى الجمعية. وعندما يتجاوز هؤلاء الأعضاء الثلاثين يعرضون مرات أقل، وفى النهاية يتوقفون كلية. وفى تلك الأثناء ينضم أعضاء جدد للجمعية وليصبح لديهم أقنعة خاصة بهم، لا تحتاج أن تكون من نفس الشكل مثل أقنعة السلف المباشر. وهكذا فقائمة جرد الأشكال التى يستخدمها أعضاء آوا معينة تتغير من مراسم لأخرى، حتى خلال العام نفسه.

على سبيل المثال أثناء قيامى بالبحث كان عدد الراقصين الموجودين فى الطقوس المختلفة فى المكان تتباين فى كل مناسبة. فى داما Dama فى يونيو ١٩٨١ كان هناك أربعة مرتدو أقنعة ظبى، فيولانى Afulani ومرتدى قناع بقرة (هذان يرقصان كثنائى) وأثنان يضعان قناع ساتيمبى Satimbe (امرأة جميلة) مأخوذان من قريتى آوا Awa وفى مراسم آخرى فى يوليو نفس العام كان هناك خمسة كاناجا Kanaga، الفولانى و ثنانى البقرة وظبيان أثنان وأثنان ساتيمبا. فى أكتوبر ١٩٨٢ فى قرية أخرى ظهر فقط ثلاثة كاناجا وساتيمبى واحدة. فى يناير ١٩٨٣ فى قرية أخرى كان هناك أربعة كاناجا والفولانى وزوج من البقر موجودن من قريتى.

يمكن أعطاء عدة أسباب لتفسير هذه الفروق. فيتباين نطاق مراسم الجنازات والداما طبقًا لمكانة المتوفى وكلما كان المتوفى أكبر سنًا كلما كانت مكانته أكبر والمراسم اضخم ووضع الرجل الاجتماعى يعتمد أيضًا على انجازاته أثناء حياته كما أن حجم نسله أيضًا مهم، وكلما كان نسله أكبر، كلما كانت الموارد أكبر وشبكة الأقارب التى يأخذون منهم الاسهامات المادية وحيث أن أحد النتائج الإضافية لهذه الاحتفالات هى تجديد الصلات بين الأقارب والوفاء بالالتزامات المتبادلة خلال توفير الجعة والطعام، وحفلات أكبر وأكثر إثارة، ومشاركون قادمون من مساحة واسعة، له أهمية أكبر، وبإظهار مواردها الأقتصادية وامتدادها يكمن للعائلة أن تعزز شهرتها كواحدة قادرة على توفير النساء للتزاوج فيهما بينهم ويعزز احتمالا اهدافهم التناسلية وشبكة العشيرة من الأقارب.

والسبب الآخر لهذا التنوع فى عدد الراقصين من قرية معينة يتعلق بالخطط الشخصية للأفراد المعنية فرحيل الرجل المؤقت من القرية للعمل فى سهل سينو Seno المجاورة كمزارع لطعامه وطعام أسرته أو فى أماكن مثل مبوتى، باماكو وابيد چان كعامل مقابل أجر يعطيه الفرصة لجمع الموارد أو رأس المال لينفق على زواجه أو يدعم أنشطه أخرى التى يقوم بها للانفاق على زوجة أو عدة زوجات. ومن النادر أن يكون جميع الرجال مؤهلون للرقص فى المراسم فى القرية مرة واحدة وكثيرًا ما يتباين نطاق مراسم جنازة أو داما ***Dama*** ببساطة بسبب عدد الراقصين المتوفرة. وبينما كان هناك تزايد مستمر فى عدد الرجال الغائبين مؤقتًا من قراهم، واستمرت هذه الممارسة على الأقل منذ الثلاثينيات وربما لفترة أطول.

ويبدو لذلك، أنه على عكس وجهه نظر امبيراتو، يمكن لعدة عوامل غير مرتبطة بمواقف الشبان الدوجون نحو القيم التقليدية أن يكون لها تأثير واضح على حجم الطقوس الجنائزية والداما ومن المثير للشك ما إذا كانت الأنواع المسرحية والشعائرية يمكن على الأطلاق مقارنتهما أو مساواتهما. وقد تطورت رقصات السائحون على خلفية سياق تاريخى أوسع للصور الغربية المتغيرة للدوجون وعمومًا أكثر المجتمعات الإفريقية الصغيرة. ومن الناحية الآخرى فالرقصات الشعائرية تقع فى شراك شبكة من الدلالات الميثولوجية واستراتيچيات ما بين الانساب.

جزئيًا بسبب أن نوعى الرقص تؤديان لجماهير مختلفة فكذلك يختلف معناهما بدرجة كبيرة وبالرغم من أن جمهور السائحين لا يستطيع تفسير الرقصات الجنائزية والداما، إلا أنهم قادرون تمامًا على الاستجابة للدراما فى الرقصة الممسرحة وعلى التفاعل بطريقة سلبية لعرض يعتبرونه دون معيارى. وكذلك سيكون من الجرأة بدرجة كبيرة أن نوحى بأنهم يرون الرقصات كأنها شعائر حقيقية. بمعنى أن نوعّى الرقص يختلفان فى أساليب التصوير. لابد أن نرى التقديم المسرحى كنوع جديد، ومهما كانت التشابهات الشكلية بينهما قريبة لا ينبغى أن نخلطها مع الآداء الطقوسى الذى تناقص ايمان المشاركين به أو تخلو عنه.

ويستخدم النوعان لأهداف متباعدة إلى حد كبير. فبينما الاحتفالات الشعائرية موضوع سباق بين الانساب، فإن الرقصات المؤداة للسائحين يستخدمها الشبان كتعبير لهويتهم الخاصة. والرجال الأكبر سنًا، جميعهم يشغلون مواقع طقوسية معينة، مسئولون عن جمعية آوا Awa ويتحكمون فى

الإنتاج التصويرى لاعضائها[٣] وبينما تتوفر لديهم الحرية لإختيار أقنعتهم وبينما يستحسن الحشد المشاهد الرقص الماهر، فإن الشبان، كراقصين يظلون مرتدون الأقنعة فتحجب هويتهم وتكون تحت التأثير المنظم وتوجيه المسئولون الكبار فى المجتمع.

وفى سياق الرقصات للسائحين يكون تحكمهم فى الإنتاج أكبر. وبالرغم من التأثير الموجه من مسئول SMERT يكون اختيارهم للمشاركة وقدراتهم هى التى تحصل لهم على الشهرة.

وفى سياق الرقص الطقوسى هناك قليل من الرغبة لكسب الاستحسان أو التقرير، ولكن فى الرقص من أجل السائحين يسعد المؤديين بتميزهم والتقاط الصور لهم. ويرغب الشبان فى تعيين هويتهم لأن هنا هم المتحكمين وليس لأن احترامهم لتقاليد الدوجون قل. والفرض من قرارهم بالاشتغال بإنتاج للسائحين، مثله مثل سعيهم من أجل وظيفة مقابل أجر فى البلدات البعيدة هو أن يكونوا عصريين، أبراز الفروق بين الأجيال الأصغر والأكبر ولإستراتيجيات التكديس. وعندما يعود المهاجرين المؤقتين لقراهم ومعهم كميات من البضائع مثل الأقمشة ونظارات الشمس والقبعات والشمسيات والدراجات، تستخدم هذه الأشياء التى ليست من أصل دوجونى لبناء هوية وسمعه "بالثراء" وبالقدرة على الصرف وهذه السمعة وتنتشر هذه السمعه لجذب شريكات الزواج. وعاد آباء هؤلاء الرجال من كوماسى وآكرا، أيضًا محملون بالقماش الغريب وممتلكات شخصية أخرى. من هذه الناحية فإن المشاركة المتزايده للشبان فى السياحة تعنى ببساطة تبديل طريقة أظهارهم صلاحيتهم كرفقاء للزواج بطريقة أخرى.

ومع ذلك فقد ظهر تغير جوهرى أكثر وجاء معه إمكانية إعادة بناء العلاقة الموجودة بين السلطة والسيطرة على المعرفة. أصبح شباب اليوم مسئولون عن تقديم مجتمعهم ولإعطاء تعليق تفسيرى للعالم الخارجى. وهذا دور جديد كلية على الشبان، حيث كان الكبار من الذكور. وفى سياقات معينة، مثلما فى الرقصات الشعائرية، لاتزال الفرقة تحتفظ بسلطة قوية على هذه الواجبات. ومع ذلك، الآن والشبان فى موقع، خلال ارتباطهم بانشطه متعلقة بالسياحة، للتحكم فى مضمون التصوير الخاص للثقافة الدوجونية، فهم أيضًا فى مكان ليعطوا مكان جديده لتلك التصويرات وبالفعل فالشبان، تمامًا مثل الكبار فخورين لشدة لكونهم دوجون، ويجدون متعه فائقه فى تصوير مجتمعهم خلال أشكال تصويريه وينبغى أن نرى مضمون وتأثير الحفلات الراقصة للسائحين والأشياء المصنوعة للسائحين ليس كدليل على ضعف المعتقدات وانما كاستعارة للحضارة نفسها.

Notes

Fieldwork was carried out with the permission of the Office of the Directeur General des Enseignements Supérieurs et de la Recherche Scientifique, permit nos. 0626/DNERS and 1596/DNERS. I would like to thank Dr. Klena Sanogo, Directeur de l'Institut des Sciences Humaines, Bamako, for his assistance. My thanks, also, to Mr. Domion Girou, Mr. Ana Dolo, and Mr. Missidon Dolo for their help in the field.

Earlier versions of this paper were presented at seminars held in the Department of African Studies, University of Cambridge and the Centre for Urban and Regional Studies, University of Birmingham. I would like to thank Dr. Susan Drucker-Brown and Mr. Nicholas James, respectively, for the opportunities to do so. Responsibility for any errors remain my own.

1 See, for example, Graburn (1983) for a general summary, and Nolan and Nolan (1978) and Wagner (1977, 1981) for more specific studies concerning the cultural impact of tourism.
2 My own observations of the form adopted by 'tourist dances' are similar to those of Imperato (1971: 31, 69–70).
3 In this context, the term 'representational production' refers not only to the fabrication of the masks and associated costumes, but also to the dances and their setting, the sequence in which dancers from different Awa societies appear, the length of time allowed to elapse following the burial of the deceased, the time of year the ceremonies are held, and the ritual knowledge required for their successful performance.
4 See for example the comments on 'Les Goldcoast' in Lifchitz and Paulme 1936. All the older men in my research village who had spent some of their youth outside the region confirmed that they too returned with quantities of non-Dogon objects. Some had even managed to retain their most prized acquisitions, which they now keep hidden in their personal stores.

References

Douglas, M. 1982. 'Goods as a System of Communication,' in *In the Active Voice*, ed. M. Douglas, pp. 16–33. London: Routledge & Kegan Paul.

Duncan, J. S. 1978. 'The Social Construction of Unreality: An Interactionist Approach to the Tourist's Cognition of Environment,' in *Humanistic Geography, Prospects and Problems*, eds. D. Ley and M. S. Samuels, pp. 4–57. London: Croom Helm.

Graburn, N. H. H. 1983. 'The Anthropology of Tourism,' *Annals of Tourism Research* 11: 9–34.

Griaule, Marcel, 1938. *Masques dogons*. Université de Paris, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, no. 33. Paris: Institut d'Ethnologie.

Imperato, Pascal James. 1971. 'Contemporary Adapted Dances of the Dogon,' *African Arts* 5, 1: 28–33.

Lane, P. J. 1986. 'Settlement as History: A Study of Time and Space among the Dogon of Mali,' Ph.D. thesis, University of Cambridge.

Lifchitz, Deborah and Denise Paulme, 1936. 'Les fêtes des semailles en 1935 chez les Dogon de Sanga,' *Journal de la Société des Africanistes* 6: 95–110.

Moore, H. L. 1987. 'Problems in the Analysis of Social Change: An Example from the Marakwet,' *Archaeology as Long-Term History*, ed. I. Hodder, pp. 85–105. Cambridge University Press.

Nolan, S. D. and M. L. Nolan. 1978. 'Variations in Travel Behaviour and the Cultural Impact of Tourism,' in *Tourism and Behaviour*, ed. V. L. Smith, pp. 1–17. Studies in Third World Societies, Williamsburg.

Wagner, U. 1981. 'Tourism in the Gambia: Development or Dependency,' *Ethnos* 46: 190–206.

—— 1977. 'Out of Time and Place – Mass Tourism and Charter Trips,' *Ethnos* 42: 38–52.

الفصل الثانى والعشرون

المسرح والقضايا الاجتماعية فى مالاوى

الممثلون، المشاهدون، الجماليات

ديفيد كير David Kerr

مفاهيم الجماليات فى جميع أنحاء العالم الثالث يتم قلبها رأسًا على عقب والمشاهدون والممثلون يغيرون شكل القوانين التى تحكم العلاقات بينهما لا يحدث هذا كثيرًا حينما يتفاعل المفكرين المستغربين (ذوى الثقافة الغربية) ضد جماليات الشمال البالية ولكن عندما يتحالف العمال والفلاحين مع بعض المفكرين الملتزمين فى محاولة لإيجاد سلاح ثقافى يصلح للتعبير عن مظالمهم وشكاواهم الجماعية هذه المقالة تحاول أن تتعقب بعض هذه التحولات التى تحدث فى تجارب مسرحية شهيرة فى مالاوى سيكون التحليل تجريبيًا وهذا كإجراء احتياطى فرضته ضروريات متضاريتان، وهما أننى فى أن واحد مطلع على الأمور ودخيل عليها أكثر مما ينبغى.

دورى كدخيل يسهل تحديده: بصفتى مغترب بريطانى الأصل أعمل فى مالاوى فإن العديد من التقنيات المسرحية الشائعة التى أصفها تتعارض مع الميول الجمالية النخبوية تقليديًا التى تدربت عليها بالجامعة. من ناحية أخرى أننى ارتبطت بالمسرح الشعبى الإفريقى بالوسط الجنوبى على مدار الـ١٧ عامًا الماضيين، وعلى مدار العشرة أعوام الأخيرة كنت أعمل بشكل مباشر مع أو

لصالح مجتمعات الطبقة العاملة والفلاحين. هذا الارتباط تسبب فى مشاكل تتعلق بتحقيق نوع من التوازن المسافة عن الجهد الإبداعى لكى ينعكس هذا على الدلالات الاجتماعية والسياسية والجمالية للعمل. يصف المسرح الشعبى الإفريقى الدراما التى يؤلفها القرويون والعمال أو المفكرون الذين على صلة وثيقة بالناس عادة خلال ارتجال جماعى من أجل توضيح أو التعبير عن قضايا الناس وجهات نظرهم. المقاله ليس هدفها تعقب تطوير هذا الأسلوب المسرحى فى دولة مختلفة. لقد تم بالفعل عمل تقارير موثقة بعناية بهذا الشأن ويسهل الحصول عليها[١].

هدفى هو أن أبدأ تحليل للدلالات الايديولوجية لهذا النوع من المسرح الشعبى خاصة وأنها تؤثر فى أو تتأثر بالأشكال الجمالية للمسرح ومجموعة الفئات الايديولوجية والجمالية المتعلقة بالمسرح الشعبى هى جزء من التفاعل الجدلى الديالكتيكى مع الضروريات الفكرية الموجودة التى يتميز العديد منها بطابع استعماري حديث. من الطبيعى لذلك أن بالنسبة للمسرح الشعبى الإفريقى أن يتم تعريفه جزئيًا بما *ليس* بمعنى تباينه مع تقاليد المسرح الشمالى.

ضد التقاليد الأوروبية .

هناك عاملان أساسيان للدراما الأوربية - الأمريكية انكرها المسرح الإفريقى على نطاق واسع هذا العاملان هما التأليف الفردى و انفصال المشاهدين عن الممثلين أنا أدرك بالطبع أن هذان العاملان فى طبيعهما من أصل أوربى أمريكى وأيضًا أنه كان هناك محاولات عديدة خلال القرن العشرين فى المسرح الأوربى

الأمريكى للتحرر من قيودهما ولكنهما تطورا بشكل رئيسى لكن ليس حصريًا على أنهما مظهران من مظاهر صعود الرأسمالية، وبالنسبة للاقتصاديات الإفريقية التى ارتبطت بالرأسمالية بطرق معقدة من خلال العملية الامبريالية، أنه المتلازم Correlative الجمالى للرأسمالية النامى المناهض للامبريالية.

التأليف فى الفن الاورو أمريكى يرتبط بمجموعة محددات اقتصادية و فلسفية واجتماعية وثقافية تشكل ايديولوجية حركية ومعقدة من الناحية الاقتصادية فإن التأثير المهيمن يأتى من الفردية. وحتى بعد مرحلة المقاولاتية Entrepreneuriial. من الرأسمالية والتى أوجدت مفهوم ديفيد ريكاردو الكلاسيكى عن الحرية الاقتصادية الفردية حلت محلها رأسمالية الاحتكار واستمرت أيديولوجية الليبرالية تهيمن على حضارة الشمال.

فى الجانب الثقافى حلت محل الأشكال المؤلفة جماعيًا مثل الأغنية القصصية Ballad والمسرحية الشعبية Folk Play أكثر خصوصية وفردية التأليف مثل الشعر الغنائى Lyric والرواية تطور فى الدراما أسلوب للإنتاج المسرحى أصبح فيه النص المكتوب للمؤلف هو المادة الإبداعية السائدة ويتم ترجمتها بواسطة فريق الإنتاج كله الذى يوازى بتخصصاته وقيود الحرفة مع البنية الهرمية للصناعة الرأسمالية.

الرأسمالية التى تعتمد على سياسة عدم تدخل الحكومة (دعه يعمل) Laissez - Faire لديها تأثير أخر قوى على المسرح الأوروبى الأمريكى - وهو التباعد المتزايد بين الممثلين و المشاهدين منذ القرن السابع عشر إزالة The

Orcuhestra المقاعد الأمامية فى المسرح الكلاسيكى الجديد وتزايد هيمنة تنظرة خشبة المسرح Prosconium من التقنيات المعمارية التى فعلت من أجل المسرح نفس ما كانت تفعله الرأسمالية للصناعة ألا و هو إحداث فرق واضح بين المنتج والمستهلك. تم التأكيد على هذا بواسطة المحددات الاقتصادية لشباك التذاكر والذى تم التعبير عنه معماريًا على شكل أقسام للمشاهدين تعكس الفروق الطبقية فى المجتمع.

فى القرن العشرين حيث هوجمت الرأسمالية من قبل الثورات والتناقضات الداخلية النامية أصبحت التصنيفات الجمالية للتأليف وانفصال الممثل عن المشاهد أقل أمانًا من الناحية الفكرية. فى المسرح نفسه كانت هناك العديد من التجارب فى الارتجال والتقنيات الجماعية والطقوس ومشاركة الجمهور بالإضافة إلى الثورة المعمارية ضد قوس خشبة المسرح Modernist Urge إن الدافع الحداثى على تفكيك المسرح التقليدى عن طريق مهاجمة تصنيفات المؤلف Outeur والمشاهدين Jacques Derrida ناصره الفيلسوف الفرنسى جاك ديريد فهو يتصور المسرح على أنه:

> حيث المشاهد الذى يقدم نفسه على أنه متاهد لن يعد أما رائيًا Seer (ناظرًا Voyant) او مشاهدًا Voyeur، بل سيمحو بداخله الفرق بين الممثل والمشاهد المُثل والممَثل Represented And The Representer الشىء المرئى، والذات الذى ترى... ذلك الاحتفال الشعبى سيكون له شكل يشبه الاجتماعات الانتخابية لشعب حر محتشد.

أنا أعتقد أن الرؤية اليوطوبية لم يتم تنفيذها على الإطلاق فى التجريب المسرحى لدى ارتو Artaud وبروك Brook وجروتوفسكى Grotowski ولكن كان هناك شبه تطرق لها فى بعض فنون الأداء الإفريقية الأهلية وهي كما سأوضح يسعون إليها أحيانًا فى المسرح الشعبى الإفريقى الحديث.

السياق الإفريقى.

كان الاندفاع نحوالأشكال الطقوسية فى بعض الحركات المسرحية الأوربية الطليعية Avant - Garde بعيدًا عن قضايا المسرح الأدبى المستورد من أوربا إلى إفريقيا خلال فترة الاستعمار وكان التباطؤ الثقافى فى إفريقيا والذى هو أمر شائع تحت وطأة الإمبريالية يعنى أن القيم الحضارية التى سادت المسرح الاستعمارى فى إفريقيا (والمسارح الصغيرة Little Theatres التى يهيمن عليها المغتربين بعد الاستقلال الرسمى) كانت أمر جمالى برجوازى عتيق لم يتأثر إلى قليلاً الحركات الحديثة الطليعية على وبالمثل كانت واردات الإعلامية أصبحت على الأغلب ما يسميه ماهاما تروري Mahama Traore أدوات للعنف والجنس وثقافة غريبة عنا(٣).

وحتى فى مسرح الفن الإفريقى الأسود استمر العديد من التصنيفات الجمالية الاستعمارية فى الوجود بالرغم من تجارب مثل تلك التى قام بها مبارى مبايو Mbari Mbaya فى أوشوجبو Oshogbo، وأورى أولوكان Ori Olukun فى آيفى Ife، ستوديو الدراما فى آكرا ومسرح تشيكواكوا Chikwakwa فى لوسكا وتبع معظم المعمار المسرحى فى إفريقيا نسخة منخفضة القدر ومبهرجة من نموذج قوس خشبة المسرح.

فى الجانب الإبداعى دعم نص المسرحية بمساندة من دور النشر بعضها إفريقى مثل إبادان Ibadan، رافان Ravan، بريزانس Presence، أو دار النشر الإفريقية الشرقية، ولكن العديد منها كان متعدد الجنسيات مثل هينيمان Heinemann و أو آر تى إف ORTF، ولونجمان تقاليد التأليف الفردى والذى يتعارض مع فطرة الجماليات الجماعية وقد ألف كتاب المسرح مثل دادى Dadie و روتيمى Rotimiو سيروماجا و شوينكا نصوص شعرية فردية بديعة تؤكد على تقاليد دخيلة للمؤلف البطل برغم تعاطفها مع الأحاسيس الشعبية.

رغم إنجازات المسرح الأدبى فإن الأساليب المسرحية المشاركة الجماعية الموجودة فى فنون الأداء الإفريقية الأهلية مثل إيجونجان Egungun، كوتيتلون و Kotetlon ماكيزى Makisi لم تدمرها الكولونيالية كلية نشأت فنون الأداء التوفيقية Syncretic الحفلة الموسيقية Concert party، مسرح يوروبا المتنقل Yoruba Travelling و Kwagh Hir كواغهير فى غرب إفريقيا Viehekecho فيتشيكيشو، بينى Beni موجاندا Muganda فى شرق إفريقيا، و بونجوى Pungwe و مسرحيات البلدة الموسيقية فى جنوبى إفريقيا.

كل هذه الأعمال تم تأليفها تقريبًا جماعيًا، أشكال إرتجالية من المسرح والتى بالرغم من الوظائف المختلفة والقواعد الاجتماعية تشترك فى استخدام الرقص والتقليد الصامت والغناء وتم بناؤها على نحو مقولب Struchred Stereotyping لتسوية بعض التناقضات التى نشأت من الحياة الحديثة.

مع ذلك فى السنين الأخيرة ظهر نوع آخر من المسرح والذى أسميته فى مكان أخر بـ"المسرح الشعبى المستَّحث Induced Popular Theatre" بمعنى المسرح الذى لم يظهر "طبيعيًا" على طريقة أشكال المسرح التوفيقى Syncretic ولكنه ولد "الحث" من قبل الكوادر المتعلمة المتجهة للتطوير. الأمثلة المسرحية التى أذكرها من مالاوى من هذا النوع المستحث.

تجارب فى مالاوى .

منذ عام ١٩٨١ اشترك العاملين فى جامعة مالاوى فى تجارب تستخدم فيها الدراما كوسيلة اتصال للتركيز على قضايا مثل الصحة ومعرفة القراءة والكتابة وأحوال العمل والتغذية التمرين والزراعة. فكرة المسرح هى أن يقوم مجموعة المحفزة Cotalyst من مدرسى المسرح وطلابه بعمل بحث عن المشاكل الموجودة فى قطاع العمال والفلاحين أو قطاع الروليتارى (أحد أفراد الطبقة العاملة) من المجتمع أن يناقش هذه القضايا ويتخذ أفعالاً لتخطيها.

التجارب الأولية التى قامت بها الكوادر المسرحية بمالاوى فى ١٩٨١ - ١٩٨٢ فسدها هيمنة المجموعة المحفزة بحيث أن الجمهور لا يشترك حقيقة فى تحليل القضايا وإدراك المنظمون أنه يجب عليهم أن يتعلموا الكثير من التجارب المسرحية الشعبية السابقة فى تجارب العاملين فى المسرح الشعبى أجزاء أخرى من العالم ومن نظريات أوجوستو بوال Augusto Boal التى تنحدر من أعماله فى أمريكا اللاتينية، تجربة مركز كاسيروثو الثقافى Kamiri Thu Contre Cultural فى كينيا، واسان سامارو Samaru التى نظمتها جامعة أحمادو بيلو

بجنوبى نيجيريا، ورشة دراما الموريوا فى زيمبابوى،كل هذا قدم اسهامات نحو عملية مسرح أكثر ديمقراطية ومشاركة .

أدى هذا إلى المطالبة بمنهج لا تؤلف فيه المسرحيات ببساطة بواسطة المجموعات المحفزة عن طريق بحث مشترك فى قضايا مجتمعات القرويين والعمال ولكن حيث المجموعة المحفزة أدخلت عملية مسرحية تستطيع المجتمعات أن تخصصها لاستخدامها الذاتى على جميع المستويات النظرى والتنظيمى والجمالى والذى كان مطلوبًا بمعنى آخر أن يقوم مسرحًا بدور أداة ثقافية للمجتمعات لمراقبة وتحليل ونقد مذاهبهم الفكرية وبنيانهم الاجتماعى.

والعملية المسرحية التى أصفها بدأت فى نوفمبر ١٩٨٥ ومازالت تكتسب قوة دفع بينما أنا أكتب هذه المقالة فى سبتمبر ١٩٨٧ الطلاب والمعلمين فى مجال المسرح فى حرم زومبا بجامعة مالاوى ضافرًا جهودهم مع وحدة العناية الصحية الأولية التابعة لمقاطعة ليواندى للتنمية الزراعية من أجل الحملة التعليمية الصحية الأساسية فى مناطق معينة من منطقة لواندى كانت وأول منطقة مستهدفة مويما Mwima وهى منطقة تجارية لمجموعة من عشر قرى.

على الجانب الاقتصادى، تعتمد على الصيد والزراعة للتغذية Subistence Farming يسمح نهر Shine شاير القريب والطريق الأسفلتى من ليواندى إلى مانجوتشى الذى يؤمن للمنطقة صلات هامة وباقتصاد نقدى Cash economy وقيم حضارية متمدينة تسببت الهجرة الداخلية للذكور إلى ولايات التبغ فى المناطق الوسطى والشمالية تسبب فى أى تحمل النساء لعبء ثقيل وهو كونهن منتجات الطعام بشكل رئيسى بالإضافة إلى الواجبات العائلية المضنية.

تُعد المنطقة واحدة من أقل معدلات الدخول الفردية فى مالاوى ومعدل وفيات مرتفع كبير جدًا بسبب أرض المستنقعات المنخفضة التى تكون سببًا فى هجوم أمراض الملاريا والإسهال والكوليرا، التيفود الأمراض المرتبطة بالولادة وسوء التغذية عند الأطفال أيضًا تمثيل مصادر خطر صحى كبير على الجانب السياسى، المنطقة أيضًا يحكمها الفرع المحلى لحزب الكونجرس المالاوى (مالاوى هى دولة أحادية الحزب لديها شبكة شديدة التمركز من قطاعات المناطق والمقاطعات والقرى. خدمات التوسيع يوفرها قسم التنمية الزراعية فى ليواندى مع سلطة محلية إضافية لشبكة من الزعماء والرؤساء التقليديين المنطقة متغايرة الخواص الثقافية، وعرقيًا هى خليط من الياو ديانتهم الإسلام والمانجانجا/ نجونى ومعظمهم مسيحيون رغم أنه لايزال مستمر مذهب الأرواحية - animist Belief (حيوية المادة، الروح أو المادة هى المبدأ الحيوى المنظم للكون) عند كل من المسلمين والمسيحيين بشدة. القيم المحلية أو الأهلية قوية متأصلة فيما يتعلق بنظم النسب، أنماط العمل الاجتماعية، والتمسك بالاعتقادات التقليدية مثل الإيمان فى وسائط الروح.

فنون الأداء الرئيسيـة هى الروايات الشفهية والماجينى Majini، رقصة استحواذ روحانى لعلاج العقل والجسد. كلاهما يتضمن مشاركة كبيرة من الجمهور وإبداع جماعى اللغة الرئيسية هى التشياو Chiyao ولكن اللغة القومية أيضًا Chichewa تستخدم بشكل كبير ومفهومة عالميًا كل المسرحيات التى تم تأليفها فى PHC الحملة التعليمية الصحية استخدمت التشيتشيوا كلغة أساسية.

تأليف أول مسرحية .

أشار البحث المشترك الذى قامت به المجموعة المحفزة والذى أجرى فى ديسمبر ١٩٨٥ إلى أن المجتمع حول مويما Mwima حددت أوجه معينة خاصة بالصحة ووفرة المياه كسبب رئيسى للمشاكل الصحية فى المنطقة ومع ذلك كان الناس على وعى بقضايا أكثر تعقيدًا من الناحية الفكرية خاصة ما يتعلق بصعوبات لتعبئة المجتمع نفسه لحماية صحته.

تنشأ صعوبات التعبئة من شعور الفلاحين أنهم مهمشون بسبب بعدهم عن مراكز السلطة السياسية خاصة ما يتملق بخدمات الصحة والخدمات الأخرى فى ليواندى، والتى يفسرونها على أنها أهمال من البيروقراطيين المدنيين لمجتمع الفلاحين الريفى، ومشاعر التهميش والتبعية أدت إلى نشوء أحقاد وغياب ثقة بين الطرفين بدلاً من زيادة التضامن.

القيود التى حددها المتحدثون الرسميون باسم المجتمع عن التعبئة الذاتى أكدت على تجارب وحدة العناية الصحية المركزية فى ليواندى التى وجدت أنه من الصعب أن يشجعوا الفلاحين على حماية صحتهم وبدا هذا أنه يعكس حالة اللامبالاة والانقسام الثقافى فى المجتمع، على الأقل حين كانت هناك حاجة للمشاركة فى مشروعات التطوير كانت رغبة المجموعة المحفزة هى تقليل نسبة مشاركتهم قدر المستطاع للسماح لمجتمع المويما بأكبر قدر من المشاركة الإبداعية في البداية مع ذلك لأن الدراما كانت (كرواية من خلال المحادثة وسيطًا جديدًا على القرية، كان من الضرورى عمل مشهد مسرحى سهل حتى لو كانت على فقط قول جدلى يتم نفيه).

اختارت المجموعة المحفزة أن تركز مشهدها المسرحى على الصحة مشاكل المياه فى مويما خاصة فيما يتعلق بالآبار فى مويما و كان هناك بئران ضحلتان مستخدمان بكثرة واحدة فى منتصف الطريق بين منزل الزعيم والطريق الرئيسى والأخرى تبعد حوالى ١ كيلو مترًا على الطريق نفسه بجوار محل فى المنطقة التجارية.

كمتا البئرين كانتا متسختين بشدة بسبب المياه التى وحلت الأرض التى تطأها الأقدام العارية للنساء والحيوانات الأليفة فيما بعد. حدد الفلاحون البئرين على أنهما مصدر واضح للمرضى زاعمين أن التنافر فى المجتمع ونقص المواد منعهم من تنظيف البئرين بغطاء أسسمنتى كانت PHCU (وحدة الرعاية الصحية الأولية) وعدت بتقديم الأسمنت مجانيًا إذا نظمت الجماعة نفسها على أساس مساعدة النفس لبناء أغطية أسمنتيه حول البئرين ترمى إلى المساعدة فى تعبئة هذا النشاط.

ألفت المجموعة المحفزة مشهدًا مسرحيًا من خلال الارتجال بدون عنوان ولكن أطلق عليه اسم (البئر Chitsime) لمناسبة الموقف. تناول مشكلة اتساخ البئرين بشكل ضئيل و لكنه تناول مسألة من المسئول عن صيانتها كان الصراع الرئيسى بين الزعيم الذى اقترح بئرًا جديدة بجانب منزله لأسباب تتعلق بالنفوذ والراحة)، وبين صاحب متجر برجوازى الذى لنفس الأسباب اقترح أن يحفر البئر فى المنطقة التجارية.

هاتان الشخصيتان مثلتا نوعين مختلفين من بناء السلطة التقليدية و الأخرى التى تنشأ من الثراء الاقتصادى فى النهاية يتم التوصل إلى حل وسط يعكس اختيار موقع للبئر "الحقيقى" يرضى القرية كلها.

ردود الأفعال والأستياء.

كان أول أداء فى القرية على مسافة كيلو مترين من المنطقة التجارية. تم العرض فى بوالو Bwalo (فضاء رحب يستخدم من أجل حالات المحاكمة القروية ورقصات الجماعة والموسيقى) أدى الاجزاء الرئيسية قبل محاضر بالجامعة (الزعيم) وثلاث طلاب (صاحب المتجر و أثنان من الفلاحين كأداء صوتى).

استخدموا تقنية طرح الأسئلة على الجمهور لجعلهم يشاركون فى المسرحية وقد نجحت هذه التقنية نجاحًا مذهلاً رد الجمهور على الأسئلة والتعليقات باستحسان وعدم استحسان وبتحليلات معقدة نوعًا ما للقضايا.

النساء (هن مستخدمات البئر فى القرى المالاوية) كن معبرات عن رأيهن بشكل كبير وكان من الملحوظ أيضًا أنه لم يستاء الجمهور من وجود الزعيم الحقيقى ورئيس الحزب بينهم أو هو فى اجتماعات Bwalo كان يتوقع وعادة يحقق اخضاع تام من القرويين وخاصة النساء.

أمر واحد ظهر من العملية المسرحية كان محل استياء فورى وهو بشأن صيانة البئر الحقيقى فى المنقطة التجارية. هذا البئر يملكه صاحب متجر ثرى نسبيًا يسمح الفلاحين باستخدامه لكى يحثهم على الشراء من المتجر مع ذلك لقد

رفض السماح للفلاحين بتنظيف البئر أو تثبيت قطعة قماش حوله من أجل تحسين الصحة.

سمح أداء المسرحية للفلاحين بالتعبير عن استيائهم من صاحب المتجر ذلك رغم وجود أيضًا شعور مبهم بالتضامن وعى طبقى أولى ضد بنيه السلطة الممثلة فى المركز التجارى بمويما.

كان التعبير عن ذلك الاستياء من خلال أداء مسرحى كان شيئًا والتعبير عن استياءهم للتجار نفسهم شيئًا أخرًا. قرر الفلاحون أن يقوموا بهذا عن طريق تأدية المسرحية فى المركز التجارى من أجل توضيح الأمور أدوا المسرحية أولاً مرة أخرى فى القرية و مثل الفلاحون فيها الأجزاء الرئيسية وهذا أدى إلى الموقف الطريف أن عامة الشعب يمثلون دور الزعيم بينما الزعيم الحقيقى أخذ دورًا واحدًا من عامة الشعب. ساعد هذا العرض الثانى الفلاحين على اكتساب الثقة لتمثيلها فى المركز التجاري، حيث كان هناك بوالو Bwalo راسخًا تحت مظلة شجر المسولو الضخمة الجميلة الذى يستخدم لأجل اجتماعات القرى المحيطة فى مسرح فى الوسط والمتفرجون حوله تم عرض البئر Chitsime لجمهور مكون من أكثر من مائتى فردًا منهم تجار من المتاجر المحلية ومنهم التاجر المتمرد صاحب البئر المشار إليه فى المسرحية.

كان العرض حيويًا للغاية أحيانًا بمشاركة لاذعه من الجمهور تمت مناقشة وجهات النظر الفلاحين والتجارب بصراحة ليس لها وجود خارج سياق لعب الأدوار المسرحى بنهاية العرض وافق التاجر صاحب البئر فى المركز التجارى

وهو خجلان نوعًا من على السماح للفلاحين بتجديد بئره وتم تنفيذ هذا بعد ذلك بأيام قليلة.

أعطى نجاح هذه التجربة المسرحية الفلاحين بالقرب من مويما حافزًا للاستمرار فى استخدام المسرح كوسيلة للتحليل. لقد سمحت لهم بشرح الأخطاء التى حدثت فى الماضى والتعبير عن شكاواهم وتخطيط أعمال مستقبلية للمجتمع.

مسرحة مشاكل أخرى.

تم تأليف مسرحيتين أخريين فى الأسابيع القليلة التالية للتسهيل تم تسميتها (المستشفى) و(المرحاض) حيث إنهما يتناولان بالتتابع المشاكل التى تواجه الفلاحين أثناء السفر لمسافات طويلة ليذهبوا إلى المستشفيات التى عدد العاملين فيها غير كاف المزدحمة بالناس رديئة الخدمات فى ليواندى ويتناولان الصراعات الداخلية التى تنشأ من حملات حفر المراحيض.

كان تأليف المسرحيات جزءًا من عملية أكبر يحلل فيها المجتمع مشاكله الصحية وبمساعدة وحدة العناية الصحية المركزية فى ليواندى تم انتخاب لجان صحية لكل قرية فى منطقة مويما. على نحو مثير للاهتمام، على الأقل كانت نصف اللجان المنتخبة من النساء بعضهن لديهن مهارات صحية بصفتهن مرافقات عادة فى عمليات الولادة. كانت هذه اللجان نشيطة جدًا وأصبحت تهتم بالمسرح كأسلوب للاتصال إلى درجة أنهم شكلوا فرقة مسرحية خاصة بهم فى القرية مستقلة عن المجموعة المحفزة الأصلية.

الممثلون من مجموعة مويما (الذين كانوا كلهم أعضاء باللجان الصحية) بمصاحبة بعض من المجموعة المحفزة الأصلية ذهبوا إلى منطقة مختلفة Mbe-la مبيلا بالقرب من Balaka بالاكا حيث اتخذ اجراء جديد لتنشيط المناقشات التى تدور حول المشاكل الصحية المحلية توفير العاملين هناك ركزت المسرحيات على مواضيع مثل فشل البيروقراطيين من الحكومة توفير العاملين بعيادة أقامها الفلاحين والموظفين بالجهود الذاتية ومشاكل مثل الصراع على الدور بين السلطات القائمة (مثل رئيس حزب القرية) واللجنة الصحية المنتخبة حديثًا بالإضافة إلى عدم رغبة الرجال فى السماع إلى آراء النساء المنتجات من أجل اللجان.

باختصار، تشكل لجان صحية بالقرية ساعد على حل بعض المشاكل ولكن خلق سلسلة كاملة جديدة من الصراعات والمشاكل على عملية التعبئة من خلال المسرح بل وفى وقت كتابة هذه المقالة تستمر العملية المسرحية المرتبطة بانتشار اللجان الصحية وتتوسع بسرعة ليس فقط فى مقاطعة ليواندى ولكن فى زومبا وماتشينجا أيضًا.

بعض التضمينات الجمالية.

أود الآن أن أتوجه إلى بعض الدلالات الفكرية والجمالية لهذا العمل خاصة حيث إنها ترتبط بعناصر النص وعلاقة الجمهور بالممثل.

فى العديد من أعمال المسرح الشعبى المالاوى التى وصفتها يتم تجنب التصنيف الشمالى الذى يفرق بين الجمهور والممثل كلية مبدئيًا، لا يوجد نوع

"مسرح" كهذا، إذا نظرنا للأمر من ناحية أن المسرح عبارة عن نبتة خاصة مقطوعة من العالم الحقيقى وتقوم بدور قصر الأحلام لخلق الأوهام.

البوالو جزء متمم للمجتمع وليس هناك رسوم مقابل دخولهم فيه. المقاعد والمفارش الخشنة التى يستخدمها الجمهور هى نفسها التى تستخدم لأغراض منزلية أو لأجل الحفلات الراقصة وقضايا المحكمة والاجتماعات العامة ليس هناك مناظر أو إضاءة خاصة ستارة المسرح الخلفية عبارة عن اشجار ومنازل القرية وفى مروج الذرة. الحياة الحقيقية ليست شيئًا "هناك فى الخارج" فيما وراء الردهات والأضواء الساحرة للمسرح: تؤثر بدرجة كبيرة على العرض.

على سبيل المثال يمكننى ذكر عرض مسرحية تشيبودزى Chibudzi فى المركز التجارى بمويما اشار الممثل الذى يقوم بدور الزعيم النشيط ومفعم بروح الشعب إلى شجرة المسولو الحقيقية التى بأسفلها كان يجلس الجمهور ليقوموا بدور هام فى تاريخ المجتمع. (زرعها الفلاحون عام ١٩٠٦ لتغطية البوالو وقد قاوموا محاولات التجار لبناء السوق تحت ظلها).

فى غضون مرحلة أخرى من العرض، عندما توقفت شاحنة كانت قادمة من ليواندى إلى مانجوتشى Mangoche على جانب الطريق قام الممثل الذى يؤدى دور الزعيم بتوبيخ الجمهور لأن الشاحنة جذبت انتباههم التمثيل المسرحى للحدث الحالى وعلاقته بالعالم الحقيقى كان يتم وضعه دائمًا أمام ناظرى الجمهور وفى مقدمة وعيهم.

هذا لا ينفى بالطبع أنه لم يكن هناك تعليق عدم للتصديق المؤقت للحالة الطبيعية والذى يسمح للعامة بلعب دور القوم رفيعى الشأن فى المجتمع هو

خاصية رئيسية من خواص المسرح الشعبى ولكن هذا فى ظل موقف فيه تصبح الفجوات بين الواقع والوهم غير واضحة ليحدث ليوازى تدفق التحولات الممكنة التى تحدث فى المجتمع.

لعل من أهم أسباب تفكيك مبدأ الخداعية هو المشاركة الجزئية للجمهور فى المسرحيات تقاليد التمثيل فى القرى الرواية الشفوية والماجينجى Majni تسمح للجمهور ليس فقط بالمشاركة (فى الأغانى مثلاً) ولكن حتى فى بعض الأحوال لتعديل سريان أو بنية العرض المسرحى.

فهم هذا التقليد المحلى (عن طريق النظر إلى بنية المسرحيات. على سبيل المثال الفكرة المتكررة عن الاحتيال على المحتال نفسه، والذى هو أمر شاع فى الروايات الشفوية، سيطر على بنية مسرحية التشيمبودزى. ربما كان التأثير الأكبر من نصيب تقاليد قضايا المحكمة بالقرية حيث يفصل فيها الزعيم أو الرئيس بمشاركة فعالة من المجتمع كله فى البوالو. هذا حدد الكثير من البنية الاخلاقية والبنية الجدلية Forensic Format للمسرحية.

هذه التقاليد صنعت بسهولة حالة من القبول للمشاركة المسرحية الموجهة لعجلة التنمية فى مسرحية تشيباتالا Chipatala مثلاً أعضاء الجمهور تراصوا تلقائيًا لتلقى "العلاج" من الممثل الذى يلعب دور الطبيب المهتاج سريع الغضب. و لكن الأمر الأكثر أهمية هو عندما تندلع مناقشة عن أمور أخلاقية وفكرية ينضم الجمهور بفعالية إلى المناقشة ويحثون الممثلون للتقدم فى اتجاه اختيارات جماعية.

إنه مبدأ الجماعية فى التأليف والتمثيل لهذه المسرحيات الذى يعطيهم قوة أخلاقية مباشرة وإجبارية نادرًا ما تتواجد فى مسرح الشمالى تستخدم تقاليد محكمة القرية مانيازى Manyazi (الخزى) كحافز لحث الأفراد على للاستجابة للإرادة الجماعية استخدام المسرح الشعبى للخزى (مثلاً، فى مسرحية تشيتسايم، لإقناع التاجر الحقيقى ليسمح للفلاحين بتجديد البئر فى المركز التجارى بمويما) يعطى الإدارة الشعبية فرصة ليعادل بعض السلطة التى يتمتع بها الأفراد ذوو النفوذ فى المجتمع. مشاكل الريف تنبثق من التمدن - الروتين الحكومى البيروقراطى، الرشوة، المحسوبية والاستغلال - تستلزم أدوات شعبية ثقافية واجتماعية جديدة ليتم تحليلها.

ضد التخصص

طريقة هذه المسرحيات فى تحويل المفهوم الشمالى عن "النص" ليست ظاهرة فى التقنيات المشتركة التى ذكرتها لتوى فعملية الإبداع كلها تشجع الجماعية أكثر من الفردية ربما تستخدم المجموعة المحفزة أحيانًا بعض الكتابة (عادة بعض الملاحظات التحضيرية القليلة على سبورة) لتوضيح السيناريو ولكن المحادثة نفسها يتم تأليفها من خلال الارتجال بطريقة جماعية.

من الواضح أنه لا يشارك الجميع على المسرح و الجمهور بمحتوى إبداعى مساو للآخرين فالممثلون الرئيسيون خاصة من يتمتعون بمستوى عال من الاتصال مع الجمهور (مثل الزعيم) لديهم تأثير قوى ليس فقط على المحادثة

ولكن أيضًا على تحديد شكل ومسار المسرحية. ولكن التأثير الكلى لا يمكن أن يعزى إلى أى فرد وحده ولكن فقط للإبداع الجماعى للممثلين والجمهور.

المسرحيات دائمًا ما يتم التدريب عليها من قبل المجموعة المحفزة وحدها أو بمصاحبة ممثلين من القرويين. ولكن منذ استخدام سيناريو ذى نهاية مفتوحة (مع المحادثات والمناقشات الجاهزة المعروفة التى تسمح للجمهور بالتدخل) يتغير شكل المسرحيات دائمًا وفقًا للإرادة الجماعية للجمهور.

إذا تكرر عرض المسرحية لا يكون العرض نفسه أبدًا حيث الجمهور الوقت والمزاج وأحيانًا المكان يختلفون باختصار لا تتطابق لا المسرحيات مع فكرة النص المقدس المحمى بواسطة قوانين حقوق التأليف والتحليل النصى والنقد الأدبى. النص جاهز للاستعمال Disposable: إنه مجرد مسرح واحد فى عملية مسرحية أكثر اتساعًا من التفاعل الحضارى والتعليم الجماعى عرض المسرحية فى مبيلا Mbela عن تاريخ العيادة المقامة ذاتيًا أدى إلى انتخاب لجنة صحية خاصة بالقرية: الحدث المسرحى لم يكن هدفًا شبه سحريًا بذاته ولكنه جزء من عملية كاملة للتحول الاجتماعى.

لا يوجد تخصص فى الجانب الإبداعى وبالمثل لا يوجد تخصص فى النقد: والتقييم الأكثر أهمية هو التقييم الشفوى الفورى بعد العرض سواء كان من الجمهور كله أو من مجموعات صغيرة هذا التقييم يغطى الجوانب الجمالية والتقنية والفكرية حتى يؤدى التقييم إلى تحرك المجتمع وليس محصورًا مع أقلية جمالية أو ناقدة.

حيث إن هذا نوع "مستحث" من المسرح الشعبى، يجب أن يكون هناك دائمًا بعض الشك فى مدى صحة وثبات الإبداع فى المستقبل علاوة على ذلك، بما أن "القابلة" وكالة شبه حكومية بيروقراطية (تستخدم التمويل الألمانية الغربية) فإنه يجب أن يكون هناك أيضًا شكوك بخصوص ما إذا كانت هذه الرعاية يمكنها أن تساهم فى حركة شعبية أصيلة لرفع الوعى والمساعدة حتى إذا كانت طفيفة للغاية فإنها توحى بفكرة التبعية للحكومة. ربما تصف مسرحية تلك النقطة قام بتأليفها النساء فى مويما بدون أى توجيه من قبل المجموعة المحفزة. لقد قدمت تضادًا هامًا بين الطب الفعال الحديث والطب التقليدى الغير فعال. تساءلت المجموعة المحفزة من ما إذا كان أمر التضحية بجامع الأعشاب فى المسرحية ليس إسقاطًا لما شعرت اللجنة الصحية المحلية أن المجموعة المحفزة تريد أن تراه وليس تعبيرًا حقيقيًا عن مشاعر الشعب.

من ناحية أخرى، أظهر فلاحو مويما ثقة متزايدة فى التعامل مع الدراما كوسيلة إعلامية. أظهرت المسرحيات قوة توفيقية وسيادة متزايدة للموارد المسرحية وأعطت الفلاحين أيضًا شجاعة للتعبير عن شكاواهم ولمناقشة القضايا بقدر أقل من الكبت على نحو يختلف عما تسمح به السياسات الريفية الفاشية فى مالاوى بات مفهومًا أن الفلاحين يمكنهم جعل المسرحية جزء أصيل من ثقافة المجتمع.

من أسباب النجاح السريع للمسرح عدم وجود بقية للمفاهيم المسبقة عن الدراما الشمالية لتتدخل فى تأليف نوع جديد من المسرح. يحمل الإبداع الثقافى الملحوظ بعض التشابة مع التقاليد الأهلية لفنون التمثيل الأفريقية ولكنه قادر

على تسوية بعض أهم القضايا الحرجة التى تواجهها المجتمعات القروية المتمثلة فى التعبير عن مجتمعاتهم من خلال قوى محركة من ثقافة الاستغراب (الميل إلى ثقافة الغرب) والرأسمالية المدنية بدأ الفلاحون يشاركون ويسهمون فى حركة أكثر اتساعًا تشمل العالم الثالث بعيدًا عن الفردية وفى اتجاه تمثيل جماعى وجمالى.

Notes

1 For a full bibliography of the field, see Ross Kidd, *The Performing Arts, Non-formal Education, and Social Change in the Third World: a Bibliography and Review Essay*. The Hague: CESO, 1981.
2 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. G. C. Spink (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), p. 306.
3 Mahama Traoré, 'Cinema Must Be a School', *Cinéaste*, VI, No. 1, p. 33.
4 David Kerr, 'Didactic Theatre in Africa', *Harvard Education Review*, LI, No. 1, p. 145–55.

الفصل الثالث والعشرون

آباء وأبناء

السياسة والأساطير فى دراما زامبيا الحديثة

ستيوارت كريهان

فى المهرجان العاشر لفنون التمثيل الذى أقامته رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا (Zantaa) فى مخيم الخدمة القومية خارج مدينة التعدين القديمة (كابوى Kabwe)، ما بدى لى على أنه موضوع جديد تبين أنه تم تجسيده فى بعض المسرحيات التى قدمت وقد شعر به الناس أكثر فى مهرجان ١٩٨٥ المقام فى مدرسة هيلكريست Hillcrest الثانوية فى ليفينجستون ولكنى أدركت بعد التفكير أنه تم تقديمه عام ١٩٨٣ فى احتفال مانسا حيث أننى دعيت إلى كابوى ١٠٨٤ وليفينجستون ١٩٨٥ لكى أشترك فى التحكيم فى قسم الدراما (الشخص الأبيض الوحيد مصادفة بين ١٢٠٠ مشارك).

بعد إطلاعى على ملاحظاتى بشأن الـ١١٠ مسرحية التى عرضت فى المهرجان Zantaa الثلاث الأخيرة وجدت ٢٧ مسرحية بها هذا الموضوع (الذى أشرت إليه فى عنوان هذا المقال) بشكل واضح ليس الأمر أن هناك أى شىء جديد فى موضوع صراع الأجيال أو ثورة الشباب ضد الحالة الراهنة والتى يرون أنها تهدف إلى الاتزال من معنوياتهم. هناك شىء أقل أعتيادًا وبشأن فكرة الوالدين والآباء على وجه الخصوص إما قتلهم لأبنائهم أو كونهم مسئولين عن موت أبنائهم - فكرة تم التعبير عنها فى ثمانى مسرحيات.

لا يمكن فهم أى من هذا بالأسلوب الغربى: فلا يوجد فى إفريقيا الحديثة بازارف Bazarovs أو جيمس دين ولايوجد حليقى الرؤوس أو لا مراهقين مزعجين أو أى من أساليب الشباب الغربية إلى يومنا هذا فى المجتمعات الإفريقية الحديثة السلوك المطيع المتسم بالاحترام تجاه الكبار بوجه عام وتجاه الآباء بوجه خاص مازال يتمتع بقوة ايديولوجية القانون المقدس(١) والذى يجعل موضوع "الآباء والأبناء" فى مسرحيات احتفالات رابطة الفنون المسرحية القومية Zamtaa موضوعًا أساسيًا ويصعب فهمه على العقل الغربى هو البعدان السياسى والأسطورى له وليس البعد العالمى حيث يكون الكبار هم الحكام؛ تقليديًا ويكون الحاكم أبًا لشعبة، أى شكك بخصوص الروابطه الالتزامات المقبولة وفقًا للعرف بين الكبار الصغار يكتسب أليًا مضامين فكرية وسياسية خطيرة.

يكتسب صراع الأجيال طابعًا مختلفًا عندما يكون الآباء فلاحين بدون تعليم وأبناؤهم متعلمين ومتمدنين ويتسمون بالامتزاج مع فئات المجتمع المختلفة المسرحيات التى تتناول هذا النوع من الصراعات ربما تمثل نسبه، ٢ بالمائه من مسرحيات مهرجانات الرابطة والمسرحيات التى تتعلق بأمور ثقافية (اقل من ٢ بالمئة)، الآن تظهر على أنها تتعلق أكثر بفترة كانت فيها فرص العمل تواكب التوسع فى التعليم وعندما كانت الطبقة الوسطى الحضرية فى زامبيا مازالت فى طور التكون السريع.

مثل هذه المسرحيات، لو أنها مازالت تؤلف، تميل إلى التعبير عن وجهة نظر من يستفيدون مهنيًا من التوسع التعليمى الذى تم بعد عام ١٩٧٤ مأساة الكبرياء

The Tragedy Pride لجيديون فيرى Gideon Phiri التى أنتجتها فى ١٩٨٠ رابطة الكتاب الزامبيين القومية ومرة أخرى فى ١٩٨٤ فى لوساكا بلايهاوس (مسرح لوساكا) هى من هذه المسرحيات ذات القصة المألوفة جدًا عن الشاب الذى فسدت أخلاقه بسبب الحياة السريعة فى العالم الفاسد فى المدينة والذى لم يعد يستطيع أن يتواصل مع أبويه الكبيرين الفقيرين عند عودته للقرية يكون مصيره الحتمى هو الانتحار (مصير يحل بالشخصيات التى يضنيها ضميرها فى الروايات والمسرحيات الإفريقية بدرجة تفوق كثيرًا نظراتهم الذين يطاردهم القلق بنسبه أقل من العالم الحقيقى).

اخترت هذا الجانب المتعلق بالموضوع لأركز عليه لأنه يمدنا برؤية فريدة بشأن العملية الاجتماعية الأشمل بشأن دور الرابطة نفسها Zantaa (مع الأخذ فى الاعتبار تاريخها وتنظيمها والعضوية بها) ومنه دور الدراما فى زامبيا اليوم، ونظام التعليم فى زامبيا وبنيتها السياسية والطبقية وتقاليد ما قبل الاستعمار، وأخيرًا التوترات الفكرية التى يدفعها اقتصاد منهار نحو الانفجار. المسرح فى هذا السياق يعتبر استجابة حية لعالم متغير وطريقة تجعل الممثلين والجمهور يفهمون ويشعرون الروابط الاجتماعية على نحو فكرى كـ"بنية عميقة" (بعضهم دفن فى أعماق نفسه).

إنه التضاد بين هذين الوجهين الذى أسميته مبدئيًا "السياسة والأساطير" الذى أرغب فى أن أفحصه مسرحيات الرابطة ترمز إلى الأحداث من داخل نطاق خطاب، خطاب نتج عما يسميه فيكتور تيرنر Victor Turner ١٩٧٤ "الدراما

الاجتماعية" أو "دراما الحياة" يتحدد الموضوع، حتى اختيار الموضوع فى الحالة الأولى ليس من قبل الكتاب المسرحيين أو الفرق التى تؤدى المسرحيات، ولكن عن طريق ظروف موضوعية. الأمر يستلزم إذا تقرير عن هذه الظروف التاريخية والثقافية قبل أن ننظر إلى المسرحيات نفسها.

ظهور المسرحيات المحلية

فى خمسينيات القرن التاسع عشر فى ما كان وقتها تعرف بروديسيا الشمالية، جميع الأنشطة المسرحية الرسمية يعنى غير التراثية non Traditional جائت تحت مظلة رابطة روديسيا الشمالية للدراما وهى رابطة مقصورة على البيض تشكلت من"المسارح الصغيرة" للمغتربين على نفس المسار. رأت المسارح الصغيرة نفسها على أنها قواعد ثقافية للإمبريالية البريطانية: قبل مسرح لوزاكا Playhouse Lusaka على سبيل المثال كانت الأعمال تمثل فى مسرح جاريسون Garisson Theatre بداخل الثكنات الحربية وبعد ١٩٦٤ غيرت رابطة روديسيا الشمالية للدراما اسمها إلى رابطة المسرح فى زامبيا ولكن احتفظت بهويتها كرابطة من المغتربين على الأغلب واخذت تدعو النقاد والممثلين المحترفين والمخرجين من بريطانيا وجنوب إفريقيا لتشجع على إنتاج أعمال شكسبير فى المدارس ولعرض الأعمال التى تنتمى للبيض فى مسارح ويست إند Wast End فى لندن والتى حققت نجاحًا باهرًا.

فى عام ١٩٦٦ سجلت جامعة زامبيا طلابها لأول مرة وتم تأسيس نادى دراما الجامعة وفى عام ١٩٦٩ أصبح محاضر مغترب (مايكل إيثرتون) أصبح ذا تأثير

كبير فى إنشاء مسرح تشيكواكوا Chikwakwa الفرقة التابعة للجامعة هدفها طويل الأمد هو عمل حركة مسرح شعبى، تقاليد مسرحية زامبية أهلية مع دعم أساسى ونظرة ديمقراطية موجهة للجماهير.

بينما نجحت التشيكواكوا، انزاندر Unzadrams، ودورات الدراما الجامعية فى إنتاج عدد من الفنانين المسرحيين الزامبيين الملتزمين خلال سبعينيات القرن العشرين، سياسة التشيواكوا فى "أخذ الدراما إلى الناس" لم تعن تركها هناك لم تكن بذور حركة مسرحية شعبية حقيقية تزرع بسهولة: الطلاب والعاملين فى مسرح الشيكواكوا المتنقل ذهبوا فى كل عام إلى الاحياء والمناطق الريفية وقدموا العرض هناك ثم اتجهوا إلى لوزاكا كان تأثير التشيكواكوا الأكثر عمقًا ليس على المناطق الريفية أو المجمعات المدنية أوالمدن الصغيرة ولكن على عقول خريجى الجامعة. فى الفترة الأخيرة من سبعينيات القرن التاسع عشر كان المسرح الشعبى كمذهب فكرى مطمورًا بشدة حتى أن كان يعنى استخدام الدراما كأداة تعليمية لتنشيط المجتمع "Community Animation" فى مشاريع تنمية تمولها الوكالات.

إن الرئيس الحالى لرابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا Zantaa، ديكسون موانسا Dikson Mwansa، هو أيضًا معلم بالغ وعامل بمجال المسرح الشعبى. يعتقد فنانو المسرح الشعبى كما يقول إن الناس المحليين لديهم القدرة على حل مشاكلهم. الممثل الذى يستقى مادته من الحياة إذن "يساعد على دفع عملية التوعية **بعد *أن* ينهب** لابد أن تنجح الأشياء حتى بدونه ويجب أن يستطيع الفقراء العمل معًا ويواجهون كل أشكال ظواهر الظلم كلها اجتماعيًا ماديًا

واقتصاديًا (موانسا ١٩٨٤) سواء كانت الأمور بدونه "ناجحة فعلاً" أمر عليه جدال بالطبع.

فى تقرير عن مشروع "إخوان الجنس البشرى" (Brothers of All Mankind) التنموى فى الريف فى ليواندى تقرر كاتيتى Katete Kalumba كالومبا ١٩٨٢ أن مشروع المساعدة الذاتية يمكن أن يصبح "نوعًا من المعونة من الفقراء لرأس المال (العالمى) بدون تورطهم فى عملية التطوير نفسها". على الرغم من ذلك هناك عدد كبير من العاملين فى المسرح الشعبى وأصحاب الموارد انضموا إلى مشروع ليواندى - وهو أحد المشاريع العديدة التى تعتمد على المسرح فى زامبيا منذ ورشة المسرح من أجل التنمية فى شاليمبانا Chalimbana فى ١٩٧٩ .

عندما تم تشكيل رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا Zantaa عام ١٩٧٤، كان هناك أكثر من فرقة درامية تعمل على نحو مستقل من المدارس أو الجامعة أو رابطة المسرح بزامبيا TAZ. ولكن مع تحويل المدارس إلى النظم الزامبية Zambianyation (إحلال المدرسين الزامبيين مكان الأوروبيين والآسيويين) ومع انتشار فلسفة التشيكواكوا، اصبحت المدارس مكان تدريب مهمًا للمسرح الزامبى الأهلى. بدأت الدراما المدرسية التى ينظمها المعلمون الصغار الزامبيون الذين أرادوا إنتاج مسرحيات أفريقية أو بالاحرى زامبية بدلاً من شكسبير بدأت فى إعطاء رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا القاعدة الصلبة التى احتاجتها فى صراعها مع رابطة المسرح الزامبية.

لوأن القومية الثقافية لرابطة الفنون المسرحية Zantaa كانت قد نشأت من الأسلوب السياسى والأيديولوجى فى السبعينيات فإن توجهها وفلسفتها المسرحية

تأثرت بالتشيكواكوا والأونذدرامز. من الناحية التنظيمية اختلفت المنظمة الجديدة عن التشيكواكوا فى ثلاثة أشياء هامة. أولاً، أنها كانت على مستوى Nation Wide، منظمة مظلة مثل رابطة المسرح TAZ، ثانيًا، كانت جذورها في أندية الدراما المدرسية وبين الشباب، من فنانين مسرح مستقلين، وليس فى الجامعة، ثالثًا، بينما التشيكواكوا دعمت الدستور المكتوب واعتمدت على قاعدة فضفاضة طوعية جماعية بدلاً من خلال سلطة تنفيذية رسمية، طورت رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا دستورها الخاص وإجراءاتها الانتخابية وسياسة العضوية، السلطات التنفيذية القومية والأقليمية (جميعها من المتطوعين) والقدرة بالرغم من الموارد الضعيفة، لكى تزيد الورش القومية والأقليمية والمهرجانات وفى الوقت المناسب بدأت فى تلقى تمويل حكومى من خلال قسم الخدمات الثقافية الذى كان ضباطه ووسائل انتقاله والأقليميون الثقافيون عاملين طوال ساعات الدوام تحت تصرف رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا.

شخصية تيكويزا.

مع ذلك كان تطور رابطة الفنون المسرحية القومية Zantaa بزامبيا كان بطيئًا بين ١٩٧٢ و ١٩٨٠ ظهرناديان مسرحيان مستقلان، حرفيتهما وانضباطهما وقدرتهما التنظيمية ومهارة الإبداع عندهما سرقت الأضواء من مبادرات رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا Zantaa كان أحدهما مسرح باكاندا Bakanda فى كيتوى والآخر كان نادى تيكويزا المسرحى الذى تشكل فى لوساكا عام ١٩٧٥ هيمن على تيكويزا شخصية ماساتسو فيرى Masauto Phiri، الناشر المحرر

Editor والكاتب المسرحى والمنتج والمخرج الذى جمع حوله الممثلين الأكثر موهبة (معظمهم خريجين) وكان عداؤه لرابطة المسرح Taz يوازن انفصالهم الفاتر وأن كان أخويا نحو رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا سوف تنمو زهور سويتو Grow Sweto Flowers Wil الفنون المسرحية القومية Zantaa بزامبيا.

كُتبت ثلاثية فيرى كتبت وأنتجت بعد انتفاضة سويتو ١٩٧٦ (بعدها عرضتها تيكويزا فى نيجيريا، كوبا، بوستوانا، كينيا وزيمبابوى)، كان لها تأثير أكبر خاصة على المدارس من أى مسرحية أخرى. والمزيج الذى يحتوية خليط من الإلقاء الشعرى المادة الوثائقية، لمناحة دامعة وخطبة بطولية، باستخدام أقل المسارح أثاثًا والدرجة الأدنى من الديكور مع استخدام أكبر قدر من القوة الرمزية والعاطفية وقد استلزمت من الممثلين الخطباء إما حالة منومة تنويمًا مغناطيسيًا وثابتة وبطيئة والاشارات المواقف ذات الأسلوب، كثيرًا ما قلدوها خاصة فيما يسمى بالإلقاء الشعرى فى مهرجانات رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا Zantaa.

وسواء كان الموضوع عن مأزق الرجل الأسود، إفريقيا الأم، والعبودية، الصراع من أجل الحرية، جنوب أفريقيا أو ناميبيا، فإن تأثير هذه الشكاوى المجردة غير مقنع. رثائهم لذاتهم الجياش كانت العاطفة صرخة بعيدة عن الحدة التطهيرية لعروض سويتو بمسرح تيكويزا وهذا فى اعتقادى كان محل تأييد الناس فى الرد المهذب للجمهور فى إطار المهرجان يتطلب هذا النوع الأدبى Genre حضوراكبر على المسرح، تحكم صوتى، وطلاقة لغوية أكثر مما يملك ممثلى رابطة الفنون المسرحية القومية Zantaa الشباب.

إذا طرحنا هذا جانبًا،هناك بعض الشرعية فى تأكيد الاحتجاج الإفريقى لم يكن له جذور عميقة فى زامبيا[٤]. والموضوع: الوحدة فى السواد، الأسلوب المتحجر: والنحيب الكئيب المتكرر والتعبيرات الجامدة عن الكرب والتلويح بالأذرع المثير للشفقة وتحدى القبضة المطبقة Clenched - Fist Defiance، والشكل: احتجاج شعائرى جزء منها تقريرى وجزء روائى وهناك أجزاء من التعبيرات أو الحكى يتقاسمها معها أو مجموعة منبطحة من كل هذا يبدو أقل "أصالة" وأقل انتماءً لزامبيا من الدراما التراجيدية Tragicomedies الكوميدية الراصدة بطريقة هجائية الحياة المدنية والعائلية، التى تفوق فيها مواطنو زامبيا بدون شك[٥].

لو أن الأمر كذلك ربما يسهم هذا فى تفسير فناء تيكويزا (فى ١٩٨٤، عام اتفاقيات نكوماتى) التخصص فى موضوعات التحرير فى مسرحيات مثل الجزيرة The Island، تشى جيفارا The Trial of Dedan /Che Guevara Kimathhi، ومحاكمة ديدان كيماثى، تتقن أسلوبًا "ثوريًا" نحو، وتكسر الحاجز بين الممثل والجمهور عن طريق توسيع مساحة إلى قاعة الاستماع وأصبح تيكويزا تناقضًا حيًا حيث إنه داخل النادى نفسه تجد نوعًا من التقسيم إلى طبقات قد حدث.

من ناحية هناك الخريجين، المحامين والمحاسبين والتنفيذيين وموظفى السكرتارية فى وظائف حكومية أو شبه حكومية Parastatal آمنه - نخبة من الديناميكيين المحترفين مع الإمكانيات المشجعة والميل نحو القيادة والإدارة. هؤلاء بصفتهم الأعضاء الذين لديهم صوت مسموع تحكموا فى العديد من اللجان التنفيذية والفرعية المتوعة ولعبوا أدوار النجوم.

ومن يمثلون الجزء الأكبر من الأعضاء هم العاملون فى المكاتب محدود الدخل وعمال المصانع وطلاب المدارس والعاطلين مع عدد قليل من طلاب الجامعة وهؤلاء بصفتهم أعضاء موالين فقط كانو يعتنون بالطبول وديكور المسرح، بنوا ودهنوا موقع المسارح ويقوموا بالبحث عن إعلانات للبرامج يعلقون المصابيح الأنوار ويقوموا بتعريف التمثيل الغير مصقول فى أدوار مثل مقاتل الحرية الرابع .Fourth Freedom Fighter

رغم إسهامها الكبير للمسرح فى زامبيا فتيكويزا فعلت القليل نسبيًا للمسرح الشعبى والمحلى، الذى يجذب جمهور الطبقة الوسطى على نطاق واسع والذى يفضل مسرحيات غرب وشمال وشرق وجنوب إفريقيا عن المسرحيات الزامبية حيث إن معظم المسرحيات الزامبية فى رأى مومبا كابومبا Mumba Kapumpa،المحامى الحكومى ورئيس تيكويزا (١٩٨٠ - ١٩٨٣)، لم تكن تستحق الاندراج فى جدول إنتاج النادى. مع ذلك فصيانة المعايير الراقية لم تمنع فقدان تيكويزا الرعاية وللأعضاء[٦]. هاجاى تشيسولو Haggai Chisula (مسئول العلاقات العامة فى آى إن دى إى سى السابق والممثل الكبير فى تيكويزا) علق على توقف النادى كما يلى: "تمزق قلب النادى بسبب سعى الأفراد وراء المهن الفردية".

نقطة تحول لزانتا

نقطة تحول فى رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا Zantaa بعد أن وصفت شخصية تيكويزا (وصفًا بسيطًا للغاية)، أصبحنا قادرين بطريقة أفضل

على فهم طبيعة رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا خاصة طريقتها فى التعبير لما هو متجاهل أو مقمع فى نادى مثل تيكويزا فى عام ١٩٨٠ تم آداء مسرحية ديكسون موانسا عن حياة السجن والسجناء وظروفهم، بعنوان الزنزانة The Cell عرضتها فرقة مسرح باكاندا. كان هذا أفضل إنتاج فى مهرجان رابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا Zantaa وأفضل نص مسرحى أصلى فى احتفال رابطة المسرح بزامبيا Zantaa تم عمل خطط لباكاندا لأخذ المسرحية إلى مهرجان كندا للفنون المسرحية الأهلية ولكن صناديق تمويل الحكومة لم تكن جاهزة.

كما يصف موانسا (١٩٨٢: ٣٤) ***لم تكن*** الزنزانة المسرحية التى ترغب السلطات الزامبية أن تراها وهى تمثل زامبيا فى الخارج (على العكس من دعمهم الشامل لرحلات تيكويزا مع سويتو) حيث أنها "تتحدث عن زامبيا فقدان وعيها، تفشى الفساد، الركض وراء الماديات وتكوين الطبقات الاجتماعية".

وبالنسبة للنخبة فى زامبيا كانت أى مسرحية تنتقد المجتمع شىء يخافون منه بدلاً من أن يدعموه: طالما أن رسالتها عن "الآخر" (جنوب إفريقيا)، لا تمثيل مسرحية أى مشكلة تبدأ المشاكل عندما تطرح مسرحية أسئلة عن تصور ما يجرى فى زامبيا اليوم".

من هذا المعنى المنطلق، كان عام ١٩٨٠ حاسمًا. فقد حول الاستقلال فى زيمبابوى الانتباه مرة أخرى إلى المشاكل المتصاعدة داخل زامبيا. الحرب عبر

الحدود لم تعد عذرًا صالحًا للتمادى فى الفقر والفساد السياسى فى المدينة والبطالة ونقص البضائع والتضخم الاقتصادى والنسبة العالية لخروج التلاميذ من المدارس والفساد وسوء الإدارة وجشع ذوى النفوذ.

كان عام ١٩٨٠ أيضًا نقطة تحول لرابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا Zantaa. استمرت الرابطة فى الحصول على أكبر قدر من الدعم لها من المدارس ولكن بين عامى ١٩٧٨و ١٩٨٠ حدث تطور مهم كان نتيجة كل من مثال تيكويزا وحملة رابطة الفنون المسرحية القومية لتشجيع وجمع فرق المسرح الزامبية معًا. كان هذا انفجارًا مفاجئًا وغير مسبوق لفرق الدراما المستقلة فى المراكز الحضرية الرئيسية عبر خط القضبان خاصة فى كوبربيلت Copperbelt (الحزام النحاسى) حدث يرحب به ستيفن تشيفانيز (١٩٨١) على أنه نصر طال انتظاره لحركة مسرحية أساسها المجتمع. (حركة أساسها المدينة جاءت بعد عشرة أعوام من تأسيس تشيكواكوا) رغم أن بعض هذه المجموعات الجديدة لم كارهة للمنافسة فى مهرجانات رابطة المسرح ، العديد منهم كان ينتمى لرابطة الفنون المسرحية القومية، وبذلك غيروا الرابطة منطقة فى وسط إفريقيا عبر حدود زامبيا وزائير.

تبع بعض أسماء الفرق مثال تيكويزا (تومبوكا Tumbuka "نحن قادمون"): على سبيل المثال Tihandize تيثانديز (دعونا نساعدكم) تابويرا (لقد أتينا)، تافيكا (لقد وصلنا) تايكوندان (لنحب بعضنا البعض) تابيزا (التقينا) زانينج (تعالوا)، زانى مون (تعالو وشاهدوا)، أسماء أخرى تينابادوا (لقد ولدنا) تواسيكا (وصلنا) وتيجوير زين (دعونا نساند أحدنا الآخر) معًا تعلن هذه الأسماء التى

تتمثل فى صيغ جمل عن هوية ثقافية وقومية مشتركة والحاجة إلى التعاون، والهدف المشترك.

ومن المهم أن الفرق المؤسسة فى لوساكا أكدت هويتها الغير تيكويزية فى الاسم ووجهة النظر وتيكويزا تقيم البروفات فى غرفة المؤتمر بالطابق الأول فى فينديكو هاوس (ناطحة سحاب من ٢٢ طابقًا فى وسط المدينة) وقدموا العروض فى المواقع المقامة. كان مسرح ماكيشى ٢٠٠٠ (استعاروا اسمهم من مراسم تلقين لوزى التى كانت تمثل بها شخصيات من البشر وحيوانات) استخدم قاعة اجتماعية صغيرة فى كابواتا فى الجانب الشرقى من المدينة : نشأت فرقة أخرى، باموذى (معًا) فى ميدان كوندا، وهو مجمع يبعد أقل من ميلين عن الجامعة، وبدأت استخدام مسرح تشيكواكوا المهجور المكشوف لعروضهم التى كان ينتظرها الكثيرين من اسكتشات كوميديا ورقصات والمسرحيات ذوات الفصل الواحد التى تتناول قضايا اجتماعية كل ذلك باللغة المحلية (طلاب التشيكواكوا حتى عندما كانوا يمثلون اللغة المحلية، لم يكونوا أبدًا قادرين على جذب هذا القدر الكبير من الجمهور المحلى).

بدأت اشهر فرقة مسرحية فى لوزاكا فى ١٩٧٨ فرقة مسرح تالوتا (نحن ذاهبون) تم استخدام قاعة اجتماعية جديدة فى كانياما وهو مجمع ممتد يملأه الغبار (فى موسم الجفاف) أو المجمع الذى يتلفه يعصف الفيضان (فى فصل الرطوبة) على الجانب الغربى من المدينة انتجت تالوتا ثلاث مسرحيات عن العبودية والتعصب العنصرى والشعوذة فى ١٩٧٨ إلى ١٩٧٩ وفى نهاية ١٩٧٩ أقنع مخرج قسم الخدمات الثقافية ستيفن تشيفونيز Stephen Chifunyise

الفرقة بالتحول إلى الاحترام فغيرت اسمها إلى وحدة إنتاج كانيانا وبدأت تطوف الأقاليم كمسرح متجول. تضم الفرقة ثلاثة ممثلين جميعهم من الصف الثالث من الذين تركو المدرسة. التغيير فى الاسم صاحبه تغيير فى الذخيرة الأدبية، وقد ذكرت ذلك نيوزليتر برابطة الفنون المسرحية القومية بزامبيا ١٩٨٢ وسوف يحفز: نرى أن مسرحهم يتحول من القضايا السياسية إلى القضايا الاقتصادية والاجتماعية... نجاح وحدة إنتاج كانيانا آخرين من تاركى المدارس على احتراف التمثيل.

سمات مسرح الشباب .

كما ذكر مارتين بانهام (١٩٧٦ : ٧) كثير جدًا من المسرح الإفريقى مسرح شاب. هذا يعكس بشكل جزئى الحقيقة أنه فى إفريقيا (مع معدل مواليد أكبر ومتوسط عمر أقل) تكون نسبة السكان أصغر من تلك فى أوروبا، ولكنه أيضًا يعكس على الأقل فى زامبيا صحوة حضارية واجتماعية: تاركوا المدرسة العاطلون فى فرقة كانيما اكتشفوا خلال الدراما طريقة فعالة للتعبير عن نقدهم واستيائهم بدون أثارة غضب الحزب الأوحد على رأسهم. (اكتشف العديد أيضًا فعالية القصة الرمزية و التلميح Allusion عندما سأل أحد المارة متسكعًا فى عام ١٩٨٤ فى مسرحية تكيومنزى بعنوان صفارة لماذا يعيش بهذه الطريقة وكان الرد: ألسنا أحرار هنا؟ انظر إلى أنا حر لأكل حيثما أردت وأنام حيثما أردت "فهم الجميع هذه النقطة". فى سياق البطالة المرتفعة عند الشباب، فرص العمل القليلة، ومهارات غير مرغوب فيها، لا تعطى الدراما فقط مجال للفرد من الناحية الإبداعية والسعى فى التعاون: أنها تمنحه شعورًا بالهدف، شعور

باعتراف الناس واهتمام الجماهير وعندما فى ظروف أخرى فقط البؤس والتبعية والعجز ينتصر. من الناحية العلاجية تصبح الدراما ضرورة.

إدرك أن العلاقات الاجتماعية والشخصية يمكن فهمها ونقدها وتغييرها من خلال التمثل الدرامى والمسرحى فى هذه الحالة، يكون عميقًا. من هنا سوء الاختيار بين "الفن والتعليم" الجماليات والوعظ "يستحضره كثيرًا أنصار ما يسميه ديفيد كير ١٩٨٠ "المسرح المستحث الوعظى" لا يوجد متحدث رسمى باسم هذه الفرق التى ذكرتها يمكن الاعتراض على كلام كابوى كاسوما Kabwe (Kasoma ١٩٧٨) "المسرح الذى ينتج الفن للفن هو رفاهية فى إفريقيا" أو "مسرحنا يجب أن يكون فى صالح التطوير القومى كلية" ولكن "ضرورة" المعلم الجامعى وضرورة تارك المدرسة الذى زال عنه الوهم امران مختلفان. عندما تكتسب الحياة معنى من خلال !التدريب على فن الدراما فالتحسن فى هذا الفن لهو تحسن فى الحياة نفسها من يجسر على قول أين ينتهى المسرح لكن أين يبدأ المسرح من أجل التنمية؟ يبدأ؟

وأحد السمات المستمرة وسمة قوية لهؤلاء الشباب المستقلون هى هيمنة شخصية بعينها، قائد ومنظم يكتب وينتج ويخرج المسرحيات وعادة يمثل الدور الرئيسى العامل الملزم الآخر هو الفئة العمرية، مجموعة داخل المجموعة نشأت ومرت نفس المدرسة معًا[١٠] والتيثالذيز نادى كهذا، فى الأصل يتكون من طلاب المدرسة تم تأسيسه عام ١٩٧٨ أسسه جريجورى ليونجا وفرانسيس كابومبوى. كل منهما تلميذ فى مدرسة نديكى الثانوية فى كيتوى.

سرعان ما أثبت ليونجو أنه ممثل رائع وكاتب مسرحى وفير الإنتاج فى عام ١٩٨٠ وأرسل قادة النادى إلى كافو ناشونال سيرفسيز كامب معسكر الخدمة القومية فى كافو كفرقة بكر. كان عملهم فى المخيم إنتاج مسرحيات بينما رفاقهم ينتجون الطعام.

أخذت المجموعة الجديدة اسم "كافيونيز" والذى مازالت تحتفظ بروابط مع تيزانديز. فى عام ١٩٨٣ - ١٩٨١ تم نقل ليونجو وأعضاء كافيونيز آخرين إلى مركز قيادة زامبيا ناشيونال سيرفيس فى لوساكا حيث شكلوا زانيس ليربحوا الجائزة الأولى فى ١٩٨٣ و ١٩٨٤ فى مهرجانات رابطة الفنون Zantaa المسرحية القومية ومازالوا يحتفظون بروابط قوية مع تيزانديز على بعد مئات الأميال.

فى عام ١٩٨٢ بدأت زعامه رابطة الفنون المسرحية القومية يدعمها انضمام فرق مسرحية حضرية جديدة وبدأت تدعو لمقاطعة وحل رابطة المسرح. القومية التى تتمتع بها المسارح الصغيرة (بعضها كانت دخلت فى النظم الزامبية Zambianized) إنشاء مجلس فنون الأداء القومى، وكانت رابطة الفنون المسرحية القومية الرابطة الوحيدة التى تمثل فنون المسرح. وكانت استجابة الحكومة ذات مغزى فى عام ١٩٨٢ نادى الرئيس Kaunda نادى بالاندماج بين الرابطتين باسم الوحدة القومية.

كانت استجابة رابطة الفنون المسرحية القومية أنها أصرت أن رابطة المسرح TAZ لم تتغير، كانت ما تزال خاصة بالنخبة، معزولة عنصريًا ولذلك سيكون الاندماج إذن "اندماج لطريقتين مضادتان تمامًا لتعزيز الثقافة" بالنسبة للبعض،

كان هذا عملاً ثوريًا فمعارضة حكم صادر من رئيس الدولة، أبو الناس ورأس الحكمة، كان مساو للخيانة والهدم هذا أدى إلى أن رابطة الفنون المسرحية القومية Zantaa قضت عليها وسائل الإعلام بعد ذلك فى عام ١٩٨٣، بعد محادثات قوية بين رئيس رابطة الفنون المسرحية القومية ديكسون موانسا وزير الثقافة، د/هنرى ماتيبا قام كاوندا بإرسال د/ ماتيبا إلى سفارة زامبيا فى باريس. وتم تقليل منحة الحكومة لرابطة الفنون المسرحية القومية فى الوقت نفسه إلى أربعة أخماس. لم يكن هذا أمرًا شديد الخطورة حيث أن انتساب الأعضاء والعضوية وأجر المشاركة فى المهرجانات مع الرعاية الغير حكومية أصبحت الموارد الأساسية لرابطة الفنون المسرحية القومية على ذلك الوقت فى عام ١٩٨٤ بدأت محادثات الاندماج الثلاثية بين الحكومة يمثلها الوزير الجديد، الأصغر سنًا والأكثر تنويرًا، والذى أصبح فيما بعد رئيس الوزراء Kebby Musokotaane كيمبى موسوكوتوين المسرح ورابطة TAZ ورابطة الفنون المسرحية القومية Zantaa.

كان بعض الأعضاء العاديين فى رابطة الفنون المسرحية القومية قلقون، وكان هناك حتى رائحة خيانة فى الجو لكن هذا لم يعد يهم لأن ما يقرره الزعيم والكبار قانونًا يجرى على الجميع كم عضو من أعضاء رابطة الفنون المسرحية القومية فهم خطة الاندماج كطريقة لخنق الطفل المتمرد أمر يصعب تحديده فى مستوى اللاوعى، شىء مثل هذا ربما عرف عن طريق الحدث لو كان الأمر كذلك سرعان ما سيظهر على السطح فى مستوي آخر وفى مسرحيات نفسها فى بعض الجوانب لاتتوافق مسرحيات رابطة الفنون المسرحية القومية مع أهداف

المسرح الشعبى وقد لخصت فى نشرة تشيكواكوا ١٩٧٧ على أنها دراما غير متكلفة باللغة الشعبية وتستخدم ديكور مسرحيًا بسيطًا فى قاعات المدارس وبالخارج فى ميادين القرية فى ضوء الشمس أواستخدام المصابيح للإضاءة وأشياء أزياء مرتجلة. المسرح الشعبى الاجتماعى المشترك ينبثق من المواقف المحلية بزامبيا ومشاكلها ويستخدم لغات زامبية وثقافة زامبية سواء تقليدية أو حديثة.

فى مهرجانات رابطة الفنون المسرحية القومية Zantaa الثلاث الأخيرة كان هناك مسرحية طويلة واحدة بالعامية كلية: تراجيدية كوميدية بدون النص باللغة البيمبى تدعى سامالا Samala عن زوج سكير يائس وزوجته التى انفصلت عنه والمستغلة والتى يضنيها العمل وقد عرضته على العامة فرقة كيتوى Bwanaying فى احتفال ١٩٨٤ كانت دراما بدون النص وارتجالية باللغة الأهلية عادة تكون اسكتشات قصيرة كوميدية أمام الستارة تم تمثيلها كترفيه خفيف بينما يتم إعداد المسرح للمسرحية التالية التى فى البرنامج. أصبحت الإنجليزية، اللغة الرسمية للتعليم فى زامبيا من العام الأول الابتدائى الاختيار الحتمى فى سياق متعدد اللغات حيث تأتى فرق من أقاليم مختلفة لتتنافس فى مهرجان قومى.

يمكن ذكر عناصر أخرى غير شعبية، مثل الإضاءة المسرحية وخلق الجو العام، واستخدام الستائر (الذى اعترض عليها تيكويزا): المساحيق المتقنه (للأشباح والمشعوذين)، استخدام مؤثرات صوتية أحيانًا، أزياء مصممة خصيصًا، وبعض الدعائم التقنية المتقدمة مثل ماكين الديسكو وأضواء الديسكو - كل شىء بعيدًا عن متلطبات المسرح الشعبى والدراما البسيطة للقرويين البسطاء[١٣].

موضوع الآباء والأبناء.

موضوع الآباء والأبناء الذى لوحظ فى مسرحيات مهرجان رابطة الفنون المسرحية القومية له أربعة أوجه أولاً حبكة الحب الرومانسى التقليدية - المحبون هم من يتحدون عرف الزواج الذى يرتب له الأقارب Arranged Marriage يحاولون الهرب، يفشلون ثم بعد معاناة طويلة يفوزون. فمباركة آبائهم والزعيم فى الوقت المناسب ويحولون المأساه المحتملة الوقوع إلى نهاية سعيد.

ثانيًا هناك نقد لحكم الشيوخ التقليدى نفسه صارمًا وظالمًا مستبدًا ويهيمن عليه السحر، تم تمثيل ذلك (ويبدو أنه يقدم نفسه) لبعض الشباب من زامبيا كمصدر للإثارة والرعب حتى يقول چى سى دو جرافت ١٩٧٦ أن التماثل التام للموضوع مع نبض وإيقاع والهدف الشعائرى من الدراما ربما أمر جائز فقط للناس الذين يعتقدون فى القوة العلاجية للسحر.

فى حالة بايتى نكوسى، فرقة من المنطقة الشرقية بزامبيا[١٤] تمثل طقوس وشعوذة وسحر على المسرح لكى تثير وبذلك تظهر الخوف خاصة الخوف من النظام الاجتماعى الذي عليهم. إنهم أيضًا ماهرون فى الرعب فى مسرحية جريج لونجو وكر العذاب Kasama) Den of Torment، ١٩٨٤) يُسجن البطل الشاب ويعذب حسب أوامر Boys الزعيم، ولكن حبيبته ابنة الزعيم تنجح فى انقاذه وفى النهاية يهزم الحب الموت القوطى. أثناء عمل إنتاجى مثير تم اختياره عمدًا كعرض ليلى غطاء رأس من كانت الإنارة الوحيدة فى أحد المشاهد تأتى من مصابيح الزيت مثبته على غطاء رأس من قرن كبش تنتمى لبعض الساحرات

مخيفات يصرخن. وقد كانت صدورهن مطليات بخطوط حمراء وبيضاء ترمز للقدرة على الدخول أثناء الحياة فى عالم الموتى وكان ضحايا الساحرات أو ضحاياهم المحتملين دائمًا بدون استثناء من الشباب.

ثالثًا كان هناك ما يمكن تسميته بموضوع "الأباء المقصرون" هنا نقص الرعاية الأبوية والاهتمام كان الهدف الظاهرى. من خلال الاهمال واللامبالاة والجهل (قليلاً ما يكون خلال فعل متعمد) يتم قتل ولد أو يموت أو ينتحر والوجه الرابع يظهر: "التضحية بالإبن" "Filiade".

فى بلد قضت فيها المسيحية على هذه الجذور القوية، فإن التضحية بالابن ليست ربما موضوعًا غريبًا. فى هذا السياق هناك، مثلما سأصف دلالات أكثر عمت. بييت نكوس Bayete Nkosi هى تحية الزولو Zulu والندبيل وأنجولى (التقليدية) للزعيم أو الملك - اختيار ساخر للاسم، بالنسبة للمواضيع التى تؤكد عليها مسرحيات الفرقة[١٥] (جميع المسريحات ذات ممثل واحد، وهى قاعدة عامة فى الدراما الزامبية وخمسة واربعون دقيقة هى متوسط طول مسرحية زانتا Zantaa، وإذا زادت عن ساعة تعتبر طويلة) مسرحية ***Mulangani*** عن شاب تتهدد حياته بالسحر بالمناسبة (صدر فى ١٩٨٤) (معظم الساحرات الزامبيات رجال شيوخ).

زيلول والسحر فى إفريقيا.

يقدمان والد غيور وعم شرير[١٦] ورجال شيوخ آخرون كغول مخيف، وساحرات متنكرات يستخدمن السحر الشرير لقتل المحبين الشبان، ولكن بالطبع

يفشلون فى النهاية. وتتناول مسرحية Mist Of Afica ضباب إفريقيا أهمال الكبار للصغار بينما "يحدث" IT Happes عن الصراع بين الانضباط المدرس والرغبة فى الحرية.

واكثر مسرحيات فرقة Bayete مع ذلك، هى مسرحية چون مويل Jahn Mwaale دموع ميوزتامبى عرض ناجح كان تصميمة البسيط يذكرنا بطريقة غريبة بكوميديا بلوتس الرومانى Plautine Comeedy وباب بيت شومبا (يضم الابنة شوب) على يمين المسرح وباب بيت موينزو (يضم الابن مادزولو) على يسار المسرح.

يشترك السيد شومبا والسيد موينزا فى شىء واحد: كلاهما Philistines جاهلان ماديان النزعه جاهلان يكرهان الدراما. يُحضر مادزولو، قائد فرقة محلية تسمى ميوزتامبى (تعالى وانظر) فى اللغة البمبا شوب Shupe إلى البيت متأخرًا ذات ليلة من البروفة يجأر والدها: هل تأدين دراما هنا؟ ويهرب الاثنان المبهوران بالمسرح بدلا من مواجهة الضرب ويطاردهما السيدان شومبا وموينزو: "ظن أنك أطلقت النار على الدراما الآن، ولكن مثل الفوضوى فى مسرحية The Secret Agent *المخبر السرى* الذى يحاول أن ينسف علم الفلك بزرع قنبلة فى مرصد جرينويتش ويجد الراغبين فى الإبادة أن الدراما لا يمكن أن يُقضى عليها.

بعد إنهاء بعض الأعمال المتعلقة بالمسرح الذى يفلت فيه الشركاء فى حب الدراما من مطارديهما الغبيان. وبعد أن ييأس مادزولو يقرأ لشوب خطابًا موجهًا

لـ" أبى السابق" ويقايض شومبا وموينزا وهما لا يزالا يطاردان الأسلحة والأهداف - بالرغم من أن شومبا فى لحظة اهتمام قلق يقترح أن يصوب جاره فقط على ساق ابنته إذا حدث أن رآها أولاً. ولكن ما بدأ ككوميديا خفيفه ينتهى فى تشوش عام عندما يطلق النار على ما و زولو من غير قصد ويموت على يد والده(١٧).

موضوع "الأباء المقصرون".

نرى موضوع "الأباء المقصرون" فى مظاهر مختلفة فمسرحية تواسيكا Parents Twasika آباء (١٩٨٥) تفضح نفاق أحد الأباء الدينى وأزدواجهم الجنسى: فيشترك الأب والابن فى نفس الصديقة، وهى حقيقة لايدركها الابن ولا الصديقة وعندما يكتشف الأب يحاول أن يخفيها عن ابنة فى كلية كاساما تدريب المعلمين A Noble Profession Abused سوء استخدام مهنة نبيلة ١٩٨٤ يعاقب طبيب مستشفى لتقصيره فى واجبه كاب وكذلك كطبيب، عندما تجاهل استدعاءه لحالة طارئة من المستشفى، وبذلك يترك بدون قصد ابنة يموت. فى مسرحية مدرسة نكووشى الابتدائية The Honoable Minister الوزير الفاصل ١٩٨٥ سياسى كبير يبيع الأعضاء من أجساد الموتى للهنود، الذين يستخدمونها كاكسير (طبقًا لمعتقدهم الشائع) يكاد يؤدى بحياة ابنه عندما يمسك به سفاحون مستأجرون لنفس العرض وكان هناك مواضيع متكررة عن المتشردين من المدرسة العاطلين، والأيتام الذين يعاملون بطريقة سيئة Mishanga Boys(١٨) (بائعى السجائر فى السوق السوداء) والأطفال غير المرغوب فيهم أو المتبنون.

وكان أشد ما قيل فى موضوع الأباء المقصرين ربما مسرحية "دموع فى الأكواخ لزابينج Zhaninge التى عرضت فى مهرجان كابوى Kabwe وزانينج تشكل فى كيتوى ١٩٨٠ ويبدع فى التعبيرات المليئة بالعاطفة والمبالغ فيها، يعذب جمهوره بحاكيات عن البؤس والاستغلال الحضرى. وبعد عرض Sacvifice تضحية وضحايا المحن فى ١٩٨١ (تدل العناوين على طبيعة المسرحيتين) سحب النادى عضويته من مجلس مقاطعة Kitwe وانتقل إلى مركز حماية السكك الحديدية الزامبى وجاء فى Zantaa Newsletter صحيفة أنباء زانتا ١٩٨٣ أن المشكلة الأساسية فى الفرقة هو المعاملة الغليظة التى يتلقوها من رؤساء بعض الهيئات الذين أحيانًا لا يعطوهم الرخصة للأداء فى مبانى هيئاتهم بدون أبداء أى سبب(٢٠).

"دموع فى الأكواخ" التى تؤدى بالحد الأدنى من الديكور والملابس ("مسرح فقر حقيقى" Heatre Of Poverty يتعرض شقيقان يتضوران جوعًا للإرهاب على يد إبوين قاسيى القلب متوحشين وبعد أن يطردهما أبيهما السكير من كوخهما يعثر على أحدهما فيما بعد يبحث عن الطعام بين صناديق القمامة المكتوب عليها حافظوا على نظافة كيتوى يطارد أحد العاملين فى المجلس (بدون شك شخصية رمزية) على نظافة كيتوى الصبى بعيدًا. وبعد مناجاة تعصر القلب (فتماثل المؤدى مع الدور كان كاملاً) يشنق الصبى نفسه. وعندما يعاد الجسد إلى البيت، يتغير الأب المتبلد الشعور الذى تعلم أن يكون كذلك من زوجته الانانية عديمة الشعور - فجأة ويبكى ندمًا.

وكاحتجاج اجتماعى، مسرحية زاننج دليلاً على أزمة ايديولوجية وعاطفية حادة. فالمجتمع الأفريقى التقليدى يعتنى بأفراده وفقًا لروابط القرابة وينتمى كل

ابن أو أبنة لمجموعة النسب، ليس فقط للزوجين النوويين Nuciear Couple. وفى نظام العائلة الممتدة Extended Family، فالأعمام أيضًا "أباء" وأخوات الأم "أمهات" و"هكذا فرفاهية الطفل جزء من النظام. وكلمة يتيم Orphan مثل كلمة Bastard الابن غير الشرعى، لا يعنى الكثير فى مثل هذا السياق.

ولكن التحضر Urbanization غير كل هذا. وبعد جيلان نرى الصدمة الحضرية تعاش ثانية وتذكر فى الميلودراما المبالغ فيها تمامًا مثلما صورة فى Bayete Nkosi عن إفريقيا المكبله بالسحر نرى اسقاطًا لعالم نفسى خفى Psychic وفى عدة نواح مراهق. هنا نرى تصويرًا لوسيط روحانى فى طور الشباب. نبره مسرحية زانيج مثل نبرة المتحدثين فى أغانى الخبرة Blake Songs of Experience لبليك فهى تعكس رثاء الذات واليأس والمرارة.

من الناحية الفكرية توجد صعوبة فى تمييز الأفعال الشخصية والأخلاقية من القضايا الاجتماعية والاقتصادية من العبث أن نتخيل أن "الأباء المقصرون" يلامون على متشردى الشوارع بزامبيا. وبائعى الميشانجا والمجرمين الصغار بالرغم من الانحلال الذى حدث تحت الضغوط الاقتصادية الرأسمالية لروابط النسب والحقيقة أنه لم يفعل الكثير لإحلال الفلسفة الإنسانية القديمة بنظام رفاهية جديد يمكنه خلق ظروف تشبه تلك التى نراها فى مسرحية ***دموع الأكواخ*** مع ذلك من الناحية الفكرية يصعب بشدة على هؤلاء الكتاب المسرحيين والممثلين الزامبيين الصغار فى توزيع اللوم ألا يروا الأشياء بمفهوم "هم" كآباء أو الكبار و "نحن" تمثل الصغار.

ربما أكثر تعبير غني عن موضوع "الآباء والأبناء" هذا هو *الباحث عن الساحرات* Witch Finder (١٩٨٥) Hilary Mbodza من تأليف هيلارى مبودزا، مهندسة ميكانيكية رئيسة فرقة جديدة قاعدتها المناجم التى تدعى مويندالوبيى، مرة أخرى من كيتوى كان المكان التقليدى للمسرحية - قرية فى نجونى Ngoni، وكل المشاهد فيما عدا اثنين تتكون من الرئيس (تشيمتتجو، الشجرة الكبيرة) ومستشاريه - تجنبت المسرحية الانماط المتقولبة المملة مثل الحديث ببطء ويستخدم مضرب الذباب ببراعة محاطًا بالذين يومئون برؤوسهم بحكمة ويهزون رؤوسهم ويجلسون القرفصاء كبار سن جالسى القرفصاء، بدلا من ذلك قام الزعيم (لعب دوره مبودزا) كان قويًا ومهتمًا بالأعمال وحماسيًا، ويتعلق ذيل النمر بأسفل فى الأمام والنبوت فى يده اليمنى (لا يحمله فقط كصولجان ولكن يستخدمه فى التظاهر) يرمز إلى القضيب وسلطته الأبوية وكان المستشارون بالمثل أشبه بالمحاربين (على طريقة نجونى ومذهلين من الناحية الجسدية).

بدأ عرض المسرحية بأحد كبار السن، مبدندولو، يشكو مثل المتضرعين مسرحية الملك أوديب فى أوديبيس ريكس من المجاعة والموت والأنهار التي تفيض بدون أمطار والزوجات العقيمات وموت الأجنة والخنازير التى تضع بيضًا - كل ما يقوله سببه السحر (ويعنى خوضًا فى المحظورات - مثلما فى مسرحية أوديب) والزعيم، على عكس أوديب، يرفض الحكايات كأفكار خرافية Old Wives Tales التى هى نتيجة للخرافة والجهل والخبث. يشرب الزعيم والكبار الجعة بعدها ويرقصون (على قرع طبول صاخب) ويغنون عن الملك السلفى المدعو لويونجو الذى كان لديه عشرون زوجة وستمائة طفل خلال المجاعة لجأ

لوبونجو إلى أكل أطفاله. ولكنه كان يخافه الناس بشده بخطواته التى تهز الأرض كخطوات الفيل الأمر الذى كان يمنع الناس من قتله وأخيرًا استجمعوا شجاعتهم معًا لكى يتخلصوا من هذا الشر عن طريق إحراق السياج الملكى وقتل كل من بالداخل بما فيهم الزوجات يحذر مبوندوك المحبوب والمهاب كأب لشعبه أنه لو لم يحضر الباحث عن الساحرات سوف تنهار قريته يقول مبوندولو مناصرًا لنساء القرية "ما تعانى منه النساء تعانى نحن منه أيضًا" - و قد صفق الجمهور الزانتا Zantaa لهذا "المعجزات لا زالت تحدث" هكذا قال المعجزات الإنجليزية فى الزامبيى تعنى خوضًا فى المحظورات أو حدث يحدث عن طريق خرق المحظورات.

ثم نرى تشيموتينجو فى الليل كساحرة تسلل نحو صبى نائم ويقوم بسحره باستخدام قرن بقرة. يموت الولد وأثناء دفنه يتظاهر الزعيم بالبكاء على فقدان "ابن له" يتم إحضار الباحث عن الساحرات ولكن دون جدوى. ثم يأتى آخر وأخيرًا يكتشف وجود الساحرة - تشيموتينجو نفسه، الذى كان يخفى الفيتوموا أو أمتعة الساحرة تحت عرشه. (تم عرض جميع الشخصيات للجمهور وتم شرح وظائفهم).

كان سلوك الزعيم القاتل بلا دافع تمامًا من منطلق الواقعية النفسية و لكن تصلح أن نعتبرها رؤية أسطورية سحرية للحقيقة الفقر والمجاعة والجفاف والعقم والأحداث الغريبة تستلزم وجود عامل إنسانى فاسد، جريمة يتهم بها شخص ما فى مكان ما. أثناء الغناء معًا بعد قتل لبونجو قام كبار القرية يشاركون فى الجريمة الأولية رمزيًا، لبونجو، الأب السلفى متعدد الزوجات، متهم بأكل أطفاله ولكن القيام بإيقافه يعنى قتل الأب.

تشيموتينجو كزعيم القبيلة يحمل عبء الذنب الأكبر وعندما تسوء الأمور يكون هو مسئولاً الذنب ينتقل إلى صورة الأب الذى أرتكب جريمة قتل مزدوجة (قتل أب وابن) تورث فى احتفال شعائرى ويشير قتل الابن Filicde يلدغ ذيله هو تكرر أحداث أسطورية بلا نهاية فى عالم الطقوس والغناء.

الأسطورة، الطقوس.... والثورة .

موضوع الآباء والأبناء هو نقطة اساسية فى معضلة فكرية وسياسية لو أن العدل الاجتماعى تم تحقيقه من خلال التغيير الجوهرى ولو أن التغيير الجوهرى يعنى تحدى السلطة الأبوية - عمل يرتبط ولو من بعيد بجريمة قتل الأب - إذن العدل الاجتماعى يتضمن قتل الأب. تحمل الفكرة نفسها "معجزة" فى طياتها رعبًا خاصًا بها، رعب يريطة فرويد (فى كتابه محظور سفاح القربى الطوطم والمحظور، النبى موسى والتوحيد وفى كتب أخري) .

تحمل تحدى إرادة الأب الأولية وإشعال غيرته تهديدات بالخصاء الذى كان الختان فيما بعد البديل رمزى له. طهارة (ختان) الذكر كجزء من طقوس التلقين ترمز هكذا إلى استعداد الشاب "للخنوع لرغبة الأب حتى لو تطلب ذلك منه تضحية شديدة الالم" (فرويد).

أصبحت الأصول الشعائرية والأسطورية المحتملة للمعضلة clilemma الآن واضحة. وراء الاحتجاج الاجتماعى فى العديد من مسرحيات رابطة الفنون

المسرحية القومية Zantaa - احتجاج ينعكس على التضامن وروح التآخى داخل رابطة الفنون المسرحية القومية نفسها - فكرة أن شخص ما يقع عليه اللوم الأخلاقى عن الطريقة التى تسرى بها الأمور إذا تحدثنا بصراحة بالنسبة للصغار هذا يعنى الكبار - وليس النظام الاجتماعى والاقتصادى، وليس الاستعمار الجديد و ليس الرأسمالية وإنما الآباء وحتى الأجداد أيضًا فى المعتاد، تعنى السلطة الأبوية إن الرجال يحكمون النساء، والآباء يحكمون الأبناء، الكبار مع ذلك فإن السلطة المطلقة التى تشبه الألوهية تعنى أن صاحبها مسئولاً عن كل شىء من شروق الشمس إلى هطول الأمطار يشبه فرويد هذا النموذج المطلق بجنون العظمة الوهمى: "النموذج الذى تأتى منه أوهام الاضطهاد عند مرضى جنون العظمة هو العلاقة بين الطفل وأبوه صورة الأب عند الطفل يكسوها عادة هذا النوع من السلطة المفرطة ويتبين أن الارتياب فى الأب يرتبط بشدة بالإعجاب به "الله هو الحب، الرغبة فى قتل الأب هى الخطيئة الأولية. الرغبة غير الواعية Unconsious يتم قمعها لذلك وتظهر مرة أخرى بشكلها العاجز الماسوشى (التلذذ بالاضطهاد) كتضحية بالابن ويتم تفعيل أسطورة حضارية أخرى: موت البطل كجزء من عقدة البطل الشهيد.

بكلمات أخرى، قتل الأبناء والتضحية بالابن مواضيع شائعة تمثل الصورة المذنبة للرغبة الدفينة للخلاص من الأب، نوع من التكفير بالإضافة إلى كونه احتجاجًا يقول فرويد "فى الفترة الأولى من المسيحية كان الرجال يعترفون علنًا بدون إخفاء بالفعل المذنب البدائى أنهم كانوا يجدون التكفير الأعظم هو التضحية بهذا الابن "أى أسطورة أفضل من هذه تكبح جماح الطموح الثورى؟

رأينا أنه على الأقل فى مسرحيتين تم تقديم حالتى أب وابن يتنافسان على النساء بينما فى دموع ميوزيتامبى Teare of mustambe يعطى الاقتران المتناسق بين أبوين متنافسين يعطى لمحة عن موضوع سباق الأب والابن على الفور بنفس الفتاة. (مادزيولو يعتقد خطأ أنه يرافقها كشريك جنسى) نظرية فرويد المشهورة لها قوة الأسطورة: كان حاكم القبيلة الأولية أبًا عنيفًا وغيورًا احتفظ بكل النساء لنفسه وأقصى الأبناء يتضمن التضامن الأخوى الذنب الجماعى الناتج عن هذين الأمرين المحظورين: قتل الآباء وسفاح الأقارب.

هناك تفسير آخر أكثر انفتاحًا لصراع الأجيال هو عدم المساواة فى الفروق العمرية فى المجتمع الإفريقى حيث يتحكم الكبار فى توزيع الموارد والعمالة والناس يجمعون السلطة فى نطاق الأسرة والوظائف الشعائرية والزوجات. المنافسات والخصومات تكثر: الآباء متعددو الزوجات غالبًا ما تتملكهم مخاوف من أن يزنى أبنائهم العزاب بزوجاتهم الصغيرات السن حيث إن الأبناء يستاءون من سطوة الآباء عليهم فى مواضيع الزواج والرحلات والعمل فى الأرض الممتلكات والسلطة الدينية (فونر Foner ١٩٨٤).

يقول فونر "ترتبط معتقدات الشعوذة ارتباطًا وثيقًا بعدم المساواة بين الكبار والصغار أحيانًا تساعد فى إخراس أو إحباط الصراع الحاد بين الأجيال الصراع الحاد بين الأجيال" والصغار "يجدون أن كونهم تحت سيطرة ونفوذ الكبار ذوى المزايا والقوة أمر مزعج. تصور الكبار على أنهم سحرة يعبر عن العداء ضدهم "موضوع الشعوذة لذلك يمكن أن يقوم بدور صمام الأمان الذى ينفس عن العداء ولكن فى الوقت نفسه ينفس عن مشاعر متارجحة[٢١] كما فى مسرحيات بايتى

نكوسى، فكذلك بين أهل التيف فى وسط نيجيريا، يقال أن الكبار ذوى النفوذ فى النهار يتحولون إلى ساحرات بالليل".

نحو الدمج أو الشقاق.

بالنظر فى موضوع الآباء والأبناء كجزء من بناء درامى و روائى، نلاحظ أنه فى نهاية المسرحية يتبع موت الابن عقاب للأب أو ندم الأب بينما الأشراف على الموت ربما يتبعه عقوبة أو يرق القلب، نوعًا من "التحول".

عند هذه النقطة يمكننا استخدام مفهوم فيكتور تيرنر Victor Turner "للدراما الاجتماعية" يقول تيرنر إن العمليات الجماهيرية الأولية تميل إلى نسج الأساطير إلى درجة تجعل التاريخ نفسه رد (يكرر أساطير عميقة فى الحضارة). الدراما الاجتماعية تحدث داخل مجتمع يشترك فى نفس القيم ولها أربعة أطوار:

الصدع، أزمة بعد ذلك الأصلاح بعدها إما إعادة دمج للمجتمع أو الاعتراف بالانقسام. إحدى هذه العمليات هى تطاول الأبناء ضد تسلط الكبار (١٩٨١).

تتنوع آليات التعامل مع الأزمة اعتمادًا على التضمين الاجتماعى للأزمة وتتطلب أنواع معينة "طقوس شعبية تشمل تضحية "حرفيه أو أخلاقية" هذا يعنى أن الضحية تستخدم ككبش فداء لـ"خطيئة" الجماعة للعنف التعويضى باستخدام مصطلحات من "نموذج العملية" الرباعى لتيرنر يمكننا القول بأن الدراما الاجتماعية التى تتضمنها الدراما المعروضة فى مسرحيات مهرجان رابطة

الفنون المسرحية القومية Zantaa تنتهى غالبًا بالاعتراف بالانقسام وليس إعادة الدمج.

يجد موضوع الآباء والأبناء أيضًا التعبير عنه عن طريق الروايات الشفهية التلقيدية التى تحتوى كعروض على العديد من التقنيات المسرحية ما يصفه فونر كعوامل لتخفيف الصراع مثل تشريع عدم المساواة العمرية فى العديد من الحكايات الشعبية والأساطير والتحول للأفضل والعاطفة الحقيقة التى يمكن أن توجد بين الآباء بالأبناء وصلة القرابة الحميمة التى بموجبها يتصرف الكبار على أنهم حماة وراعون، كل ذلك يتم تجسيده فى النسخة المختصرة من حكاية شعبية خاصة Kaonde بكاوندى من المقاطعة الشمالية الغربية بزامبيا: الموضوع "الجديد" فى مسرحيات رابطة الفنون المسرحية القومية Zantaa له جذوره فى التقاليد الشفهية (الحكايات).

خلال مجاعة يذهب أب وابنة للصيد. يبنيان مأوى لتجفيف اللحم و ينطلقان فى اتجاهان مختلفان. يصل الابن إلى مجرى تقف عنده ست فتيات حسناوات مبهورًا بجمالهن يطلب الابن أن يتزوج من إحداهن فترد الفتيات عليه بأنه يجب عليه أن يتزوجهن كلهن ولكن فقط إذا قتل أبيه يفكر لابن مليًا فى هذا وبعد ذلك يقرر أن يرقص. فى اليوم التالى ينطلق الأب فى الطريق الذى كان قد سلكه الابن ويصل إلى جدول الماء يطلب من الفتيات نفس الطلب فيخبرنه أنه عليه قتل ابنه. فى غمرة حماسة لامتلاك فتيات حسناوات كزوجات يقرر الأب أن يرتكب الفعل ولكن فى تلك الليلة لاحظ الابن سلوك أبية الغاضب على نحو غريب وأخذ حذره. يشعر الأب بالخزى بعد فشله فى محاولته فى اليوم التالى قام الابن بقطع "شجرة دم" وترك فى لحائها آثار ضربات وتركها على الأرض مغطاة بالأوراق بحيث تشبه جسد بشرى به جروح غائرة طلب من أبيه

أن يختبىء وذهب ليخبر الفتيات أنه قتل أبيه ثم عاد سرعان بعد ذلك ما رأى الأب والابن ست ذبابات كبيرات يقفن على الشجرة ويمصصن "الدم" وبهذا تتفضح الهوية الحقيقة للـ"فتيات" بعد ذلك أكمل الأب والابن معًا صيدهم بنجاح وعاد إلى قريتهما حيث كافأ الزعيم الابن بنصف ملكة بعد أن سمع القصة بأكملها. بعدها يصبح الابن حاكمًا ثريًا(٢٢).

على العكس من ذلك، فى مسرحيات رابطة الفنون المسرحية القومية Zantaa نادرًا ما نجد تحولاً للأفضل. فى مسرحية مفكرة تارك المدرسة لجريج لونجو Gerlungo يخيف تارك مدرسة يتيمًا عمه الوصى عليه عندما يقرأ الأخير ما يبدو أنه وصيه الصبى الأخيرة (موضوع التضحية مرة أخرى) ولكن الولد يتمكن من تحقيق استقرار مالي ليس من خلال الرعاية ولكن عن طريق بيع أعماله الفنية فى السوق. تتناول مسرحية "بائع الميشانجا والخريج" The Mishanga Seller And The Guaduate للمؤلف داريوس ليونجو التى تم إنتاجها كثيرًا (دائمًا يصاحبها ارتجال و مادة جديدة فالنصوص فى زامبيا ليست مقدسة) تظهر تارك مدرسة عاطل يهجر الكتب عديمة الفائدة من أجل تجارة غير مشروعة لرفيقه الأغنى منه على نحو ساخر.

فى مهرجانات رابطة الفنون المسرحية القومية Zantaa هناك ثلاثون مسرحية فى المتوسط يتم إنتاجهم فى المدارس الثانوية وخمسة بواسطة المدارسة الابتدائية والباقون (حوالى عشرون) تقوم بها فرق مستقلة عديدة. يود المرء أن يعرف مدى الحرية التى تتمتع بها دراما الفرق المدرسية وأن يعرف القيود التى تفرض علي اختياراتهم للمسرحيات. انطباعى الخاص يقول أن هذا يعتمد بشكل

كبير على المدرسة نفسها موقف المدير، ووجود متحمسون للدراما بين العاملين فى المدرسة (مديرو المدارس بعضهم حساسون جدًا بالنسبة للمسرحيات النقدية).

فى الواقع، لا يوجد أى مسرحية من مسرحيات مهرجان رابطة الفنون المسرحية القومية Zantaa التى رأيتها تتناول بشكل مباشر المدرسة أو حياة المدرسة، رغم العلاقات الهرمية للسلطة والخضوع داخل المدرسة وتأثير الحزب الحاكم UNIP (من خلال فروعة المدرسية وتعليمه السياسى المدمجة فى المناهج) الذى أحدث حالة ليست دائمًا مرغوبة من توعية الضمير.

بات هناك شىء واضح المعالم أن البناء الهرمى لنظام التعليم فى زامبيا مع نسبه المتسربين من التعليم المتلافة وعجزها عن إقامة: نظام ميروتقراطى Meritocracy حكم الأشخاص ذوى القدرات العالية حسب التوقعات أثناء فترة التمزق الاقتصادى يزرع بذور نهايته بنفسه: يعنى التحالف بين هؤلاء الذين كانوا سيصبحوا أعضاء الطبقة الوسطى الجديدة فى الستينيات وبين الأعضاء الشباب فى الطبقة العاملة الكادحة بدأ لوبين بروليتاريا الجماعية الحضرية تحت البروليتاريا تتكون من المجرمين والمتسكعين Narjrie Mbilinyi ما تقوله مارجورى مبيلينى (١٩٧٩) عن تانزانيا ينطبق على زامبيا: تقول "اقتصاد غير نامى لا يمكنه استيعاب قوة متعلمة عاملة تابعة للمدارس الثانوية ولا يملك المجتمع الموارد المادية لدعم هذا البناء التعليمى".

مثل ومسرحية جريج لونجو ثانية قبل العاصفة A Second Before The Storm النبوئية فى الأسلوب السويتو عن عاصفة نووية آتيه، تشير بالفعل إلى الهولوكوست الإفريقى (المحرقة) البيئية والاقتصادية والاجتماعية. ومفهوم ضمنيًا فى موضوع الأباء والأبناء وجهة النظر أن تحت النظام الحالى ليس لشباب زامبيا مستقبل فكيف يكون من الممكن ايديولوجيًا وفنيًا خلال الدراما بالنسبة لفنانى المسرح أن يتصوروا ويعملوا من أجل المستقبل يبقى على برنامج الأعمال agenda[١٤].

Notes

1 Wilhemina Kalu (1976), writing on the impact of urbanization on Ga adolescents, says of this behavioural convention: 'The relationship at home is so positive that the western phenomenon of teenage–parent friction and the generation-gap syndrome are not manifested . . . Talking to adults and arguing with them as if he and they were equals is considered totally disrespectful. One may dare to argue with appropriately selected adults, using a great deal of wit, humour, and diplomacy.'

2 Scudder and Colson (1980) note that the Zambian labour market had no difficulty in absorbing all Form V graduates from the Gwembe district up to 1967, and perhaps up to 1970. But in 1971, 30 per cent of the graduates were still unemployed six months after graduation.

3 Zambia's cultural heritage includes many kinds of ritual drama and dance drama in which religious, satiric, social, and morally symbolic characters are represented. Perhaps the two best examples are Nyau and Makishi, but in all the Zambian ceremonies a dramatic or paradramatic content is unquestionably there.

4 See John Reed (1984): 'For all the racial tensions that certainly existed, Northern Rhodesia was not a place in which a politically motivated Africanism was likely to develop .... Because of this history, Zambia has produced no fiction which could be called Africanist and no protest literature concerned with the injustices of the past.'

5 An example of this is radio drama, especially the plays of Julius Chongo and an enormously popular weekly programme in Bemba written by Mwansa Kapeya.

6 Tikwiza's patrons included businessmen, parastatal companies, and top government leaders, notably the President.

7 This was in an interview I conducted some months before Haggai Chisulo was killed in a car crash.

8 During Tikwiza's production of *The Cell* in November 1982, a government leader warned the vice-chairman by phone that unless certain changes were made in the play, party officials would have it taken off. The leader was reminded that the President himself had warmly endorsed the play in 1980. The production continued unhampered, but it marked the beginning of the end for Tikwiza.

9 *ZANTAA Newsletter*, Vol. 1, No. 2 (May 1982), p. 5–7.

10 In 1980 the members of Fwebena Afrika ('We Africans'), a Kitwe group led by Chibale Kalaba (playwright, schoolteacher and controversial letter-writer), took an oath in a Kitwe stream swearing 'to stay together in their desire to bring about an African cultural awareness' (*Theatre Magazine*, No. 1 (1985), p. 11). A few years later, after much infighting and factional squabbling, the group (re-named Africanist Dramatist Group) dwindled to relative insignificance, demonstrating once again the marginality of negritudist ideas in the Zambian context.

11 *ZANTAA Newsletter*, Vol. I, No. 3 (June 1982), p. 8.

12 *ZANTAA Newsletter*, Vol. II, No. 7 (Feb/March 1983), editorial.

13 ZANTAA festival plays have not, on the whole, tried to break down the conventional actor–spectator relationship. There is a danger that the environment of a competitive festival – usually a school hall with a captive audience – might lead to elitist conservatism. It should be borne in mind, however, that a play such as *Samala* is one kind of event when it is performed in an open space in a Kitwe compound, observed by a semi-literate, highly responsive, participating audience that includes dozens of noisy children, and another when it is performed in a school hall to an educated audience drawn from all parts of the country.

14 The only group to represent Eastern Province at the last two ZANTAA festivals. Bayete Nkosi originated in 1984 when four groups in Chipata, including one from the local Nursing School and another with the unusual name of Bafo ('Slaves' – in Ngoni tradition, descendants of war captives) collaborated on a theme for World Health Day. Out of a membership of sixty, only five are working, according to the group's leader, Benjamin Zulu. The rest are primary, secondary and college students, or are unemployed.

15 Obtaining playscripts is always difficult. Most groups have a 'resident playwright': Bayete's is John Mwale, a graduate of Chuonawe Secondary School and Chipata Teacher Training College, who took up drama in Kitwe. Where a play is already published (rare for ZANTAA, common in TAZ), duplicated scripts are generally used, based on typed – even, in some cases, originally handwritten – transcripts.

16 Where, under a system of matrilineal descent, the sister's son inherits, his patriarchal 'opponent' will be his mother's brother, or maternal uncle.

17 John Mwale, the author, told me that the play was based on an actual incident in which a female member of Bayete, who had won best actress award in the 1984 ZANTAA festival, was subsequently shot at by her father, and twice beaten by her brother.

18 'Mushanga' (plural: 'mishanga') is 'a stick', i.e., cigarette sold from packets by black-market vendors.

19 In Greg Lungu's *Oh My God* (Libala Secondary, 1985), Obi is told by his foster-parents that he is an adopted son. Stunned, he leaves home to find his 'real' parents. After meeting and almost escorting a prostitute in a bar, he discovers that she is his mother.

20 *ZANTAA Newsletter*, Vol. II, No. 7 (Feb/March 1983), p. 10.

21 For Freud, the psychological essence of totem and taboo is emotional ambivalence: the mixture of veneration and horror, desire and prohibition associated with objects carrying a mysterious and dangerous magical power'. The ambivalent attitude, says Freud, 'to this day characterizes the father–son complex in our children.

22 The original story was told to me by my wife Edith (née Kasanzale), who heard it as a child from her mother.

23 Cf. Guilbert Mudenda (1983) 'the economic crisis in the country has severely reduced the ability of the state to recruit and coopt large numbers of potential members of the various sections of the Zambian bourgeoisie. As a result, most of these people, especially the school dropouts and the lower sections of the petty bourgeoisie, are increasingly realizing that neocolonialism is not a viable alternative for Zambia's development.'

24 Any kind of alternative, or workers' theatre (e.g., the collaboration between strikers of the Metal and Allied Workers Union and the Junction Avenue Theatre group in South Africa) seems very far away. For fifty years Zambia's economy has depended almost entirely on copper, yet not one play about copper miners has, to my knowledge, ever been produced. In plays such as Darius Lungu's *Man in the Street* and Greg Lungu's *Song of the Shanties*, the workers are merely mouthpieces for abstract political slogans.

References

Martin Banham, *African Theatre Today* (Pitman, 1976).

Stephen Chifunyise, 'Triumph of a New People's Theatre', *Sunday Times of Zambia*, 4 January 1981.

Nancy Foner, *Ages in Conflict: a Cross-cultural Perspective on Inequality Between Old and Young* (Columbia University Press, 1984).

Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, in *The Pelican Freud Library*. Vol. 13. (Penguin Books, 1985).

J. C. de Graft, 'Roots in African Drama and Theatre', *African Literature Today*, 8 (Heinemann, 1976), p. 1–25.

Wilhemina Kalu, 'The Impact of Urbanization on the Life Patterns of the Ga Adolescent', in Estelle Fuchs, ed. *Youth in a Changing World: Cross-Cultural Perspectives on Adolescence* (Mouton, 1976), p. 137–60.

Katete Kalumba, 'Working with the Rural Poor in Zambia' (Dept of Social Development Studies, University of Zambia, 1982).

Kabwe Kasoma, 'Is There Such a Thing as African Theatre?', paper written for the First International Colloquium/Workshop on the Social Role of Theatre in Africa (Lagos, 1978).

David Kerr, 'Didactic Theatre in Africa' (Dept of Literature and Languages, University of Zambia, 1980).

Marjorie Mbilinyi, 'Secondary Education', in *Education for Liberation and Development: the Tanzanian Experience*, ed. H. Hinzen and V. H. Hundsdorfer (Unesco, 1979), p. 103–13.

Gilbert Mudenda, 'Class Formation and Class Struggle in Contemporary Zambia', in Bernard Magubane and Nzongola-Ntalaja, ed., *Proletarianization and Class Struggle in Africa* (Synthesis Publications, San Francisco, 1983), p. 95–118.

Dickson Mwansa, 'Zambian Political Theatre', *Index on Censorship*, II, 2 (1982), p. 33–5.

Dickson Mwansa, 'Theatre as a Tool for Communication', *IFDA Dossier*, 42 (1984), p. 24–32.

John Reed, 'Zambian Fiction', in G. D. Killam, ed., *The Writing of East and Central Africa* (Heinemann, 1984), p. 82–99.

Thayer Scudder, and Elizabeth Colson, *Secondary Education and the Formation of an Elite: the Impact of Education on Gwembe District, Zambia* (Academic Press, 1980).

Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors* (Cornell University Press, 1974).

Victor Turner, 'Social Dramas and Stories about Them', in *On Narrative*, ed. W. I. T. Mitchell (University of Chicago Press, 1981), p. 137–64.

الفصل الرابع والعشرون

فن المهرجان فى غانا

هربرت إم كول Herbert M Cole

عديد من المهرجانات فى غانا "أعمال فنية كاملة" Gesamt Kunstwerke. وهى عامة تتضمن أشكال واحداث فنية ثانوية لا تحصى (أغنيات، ورقصات، وتماثيل منحوته وهلم جر) التى يمكن أن ترُى بوضوح، ولكن طبيعته المنفصلة تضف فمن مثل هذه المهرجانات بدمج الكل، حفل مستمر وموحد ذو جمال فائق ودلاله ثقافية ثرية.

يدرس هذا البحث المبادىء الفنية الظاهرة فى مثل هذه الاحتفالات وسيناقش علاقة الاجزاء بعضها ببعض وبالكل الموكد(1) وسينتهى بتفسير فى المهرجان ومعناه.

أولاً تعريف: المهرجان حدث تصاعدى نادرًا نسبيًا فى حياة أى مجتمع. ويحدها بداية ونهاية واضحة موحدة بذلك وأيضًا فى كونها منفصلة عن وفوق الحياة اليومية وبنائها مشيد على جوهر أو غلاف من الطقوس يحدث المهرجان تعليق للوقت العادى وتحول للفضاء العادى ويضفى الصفة الرسمية على السلوك العادى. وكأن المجتمع أصبح ديكور مسرح والناس ممثلين ومجموعة كبيرة من الأثاث والملابس التى نادرًا ما تُرى. تصبح الوجبات ولائم، والتحيات البسيطة عادة تصبح طقوس ومراسم وبالرغم من اعتماد المهرجان على الشعائر المدعمة للحياة، فإن المهرجان ظاهرة معقدة تتطبق على اسلوب معين Stylized يتجاوز بدرجة بعيدة الضرورة الطقوسية. وكثيرًا ما تصبح تمجيدًا اجتماعيًا وطقوسيًا

وسياسيًا لحياة الجماعة فى عام. وفى وقت المهرجان يفسح مستوى من الحقيقة العادى واليومى لمستوى آخر أكثر حدة، رمزيًا وتعبيريًا عن الحقيقة.

يستمر عديد من المهرجانات خمسة أيام أو أسبوع، وتتضغط مهرجانات أخرى في يوم أو يومين. أيًا كان الفترة، فهى أحداث عالية التعقيد، وكذلك الارتباك، وخاصة بالنسبة للدخلاء أو الغرباء. وهم تزاوج لغرض مشترك فى الحال روحى وجاد وهازل ومرفه، أنها فى طبيعتهم أن تكون ذات معنى على عدة مستويات وصعبة الفهم بالرغم من أنه يمكن الاستماع بها حتى بدون فهم كامل. أنها تجارب مؤثرة وجذابة لطفل وكاهن محلى حكيم أو مزارع أو لص، لمحاسب متعلم عائد لبيته من أجل الاحتفال وللغريب. والمهرجان المسرح جيد يأخذ الجميع إلى داخله ambience وهى تتقاسم هذه السمات وغيرها مع أعمال فنية أكثر تقليدية. وبالفعل تستخدم نفس المفردات فى وصف أو تحليل تمثالاً منحوتًا أو تأليف موسيقى، أو دراما يمكن تطبيقها بنفس الشرعية على المهرجانات وهى لها حدود (بمعنى إطارات) تركيبات وإيقاعات وانماط ونسيج ونغمية ومواضيع وتناقضات. وتظهر الفكرة الرئيسية وتنوعاتها فى الفصول والمشاهد.

أدويرا *Odwira* فى اكروبونج *Akropong* .

ولتوضيح هذه الأفكار اسمحوا لنا أن نتحول إلى مهرجان معين يقيمه كل عام شعوب الاكواپيم Akuapem فى اكروبونج مقر الزعيم الأعلى لحوالى ٥٥٠٠٠ من الاكوابيم (Kwamena - Poh ١٩٧٣ : ٣). إنه مهرجان أدويرا وله عدة أغراض متصلة بعضها ببعض: تقديم الشكر، تناول اليام الجديد، تقدم القرابين للأسلاف والمعبودات الأخرى. تطهير الملك وشعبة من أجل العام الجديد.

والحداد على الذين ماتوا العام الماضى وإعادة توكيد الولاءات السياسية وترسيخ النظام العسكرى والروابط الاجتماعية واظهار الوحدة تنظيم الدولة وينعكس هذا المضمون الغنى والمتعدد المستويات فى تراكيب وتنظيم الحدث الذى يستمر خمسة أيام ويميز معظم المهرجانات. وكل من الأشكال الفنية ومعانيها كثيرًا ما تكون متعددة ومتداخله وذات طبقات حتى أنها نادرًا ما تكون واضحة كلية بالتأكيد من أى منظور واحد. وعلى الأقل هناك أربعة عشر من الشعائر تقام خلال الخمسة أيام، البعض منها متزامن، لن يستطيع مشارك واحد أو مشاهد أن يكون موجود طوال الوقت.

للمساعدة فى تصوير شكل المهرجان بأكمله، وقد اختصرته فى شكل تخطيطى وتفسيرى، رسم تخطيطى لـ"تدفق الطاقة" مثلما استطعت أن الاحظ أو أعيد بناءها من وصف أبناء البلد (شكل ١و٢٤) فيرسم بيانيًا نوعان مكملان من التصرف: أسفل خط الوقت الذى فى الوسط رؤيتى لتدفق الحدة الشعائرية فى المراسم سواء كانت عامة أم خاصة، وفوق خط الوقت حدة وتوسيع العرض الشعبى وعرض مسرحى. ومثلما يمكن ملاحظته فى الرسم البيانى فإن "الحدة الشعائرية" "وتوسيع العرض" أحيانًا تكون غير متواصلة وأحيانًا متزامنه وتعتمد أحدها على الأخرى. ومعا يشكلون ما يمكن أن يسمى "نظام الطاقة Energy System" الذى فى النهاية يستجمع كل الموارد الفنية والشعائرية فى الاكوابيم. يمكن رسم خريطة لتطور عديد من أشكال الفن الغربى - البالية أو الأوبرا على سبيل المثال على خط زمنى بطريقة مشابهة.

يبدأ المهرجان نفسه بافساح الطرقات من عدة نقاط إلى عاصمة الولاية وموقع المهرجان كروبونج بحيث أن الآلهة تستطيع أن تأتى وتأكل. وينتهى البرنامج خمسة أيام بعد ذلك، بعد موكب عظيم وتجمع رسمى فخم يعيد اثنائه الزعماء تثبيت الروابط السياسية ويقدمون القرابين الأخيرة. وتتشكل فترة الخمس أيام بمد وجزر إيقاعى للطاقة ببناء تصاعدى حتى الذروة فى اليوم الأخير. وهذا التعبير التخطيطى للتدفق الزمنى يمكن أن يلحق به ويقطعه بالعرض نوع آخر من الرسم البيانى يظهر هنا بالتسلسل (أشكال 2: ٢٤- أ: ز) التى يمكن تصور المساحات فى البلدة والدوران خلالها فى أوقات مختارة من منظور عام وتجعل هذه الانماط من المساحة/ الدوران الشخصية الرسمية Formal للأحداث المختلفة بالحياة. والأحداث المعينة المختارة إعتباطًا، عدد من المراحل العامة والخاصة الأكثر أهمية لتطور المهرجان والرموز التى فيها مشروحه فى مفتاح الخريطة وكل مرحلة تعرف بالحرف الذى فى الجزء الأسفل من خريطة تدفق طاقة الزمن. واعتقد أنه من المفيد أن نعطى رواية مختصرة للأحداث الأساسية فى فترة الأحتفال التى تستمر خمسة أيام.

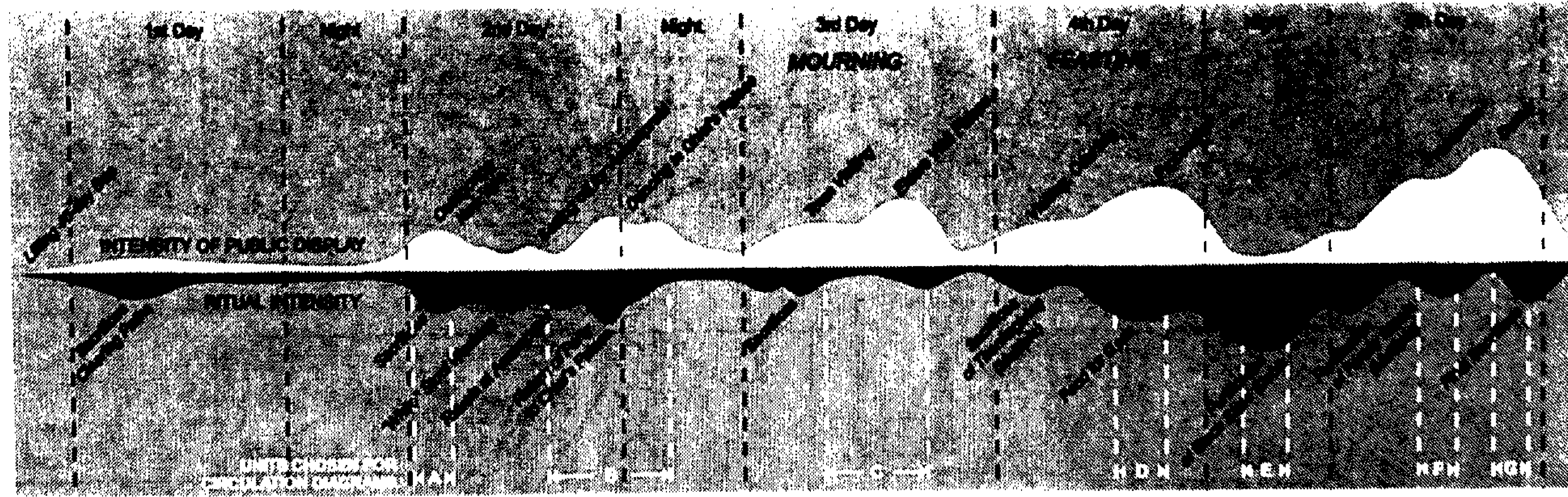

1st Day
Night
2nd Day
Night
3rd Day
MOURNING
4th Day
INTENSITY OF PUBLIC DISPLAY
RITUAL INTENSITY
UNITS CHOSEN FOR
CIRCULATION DIAGRAMS
A
B
C
D
E
F
G

Figure 24.1

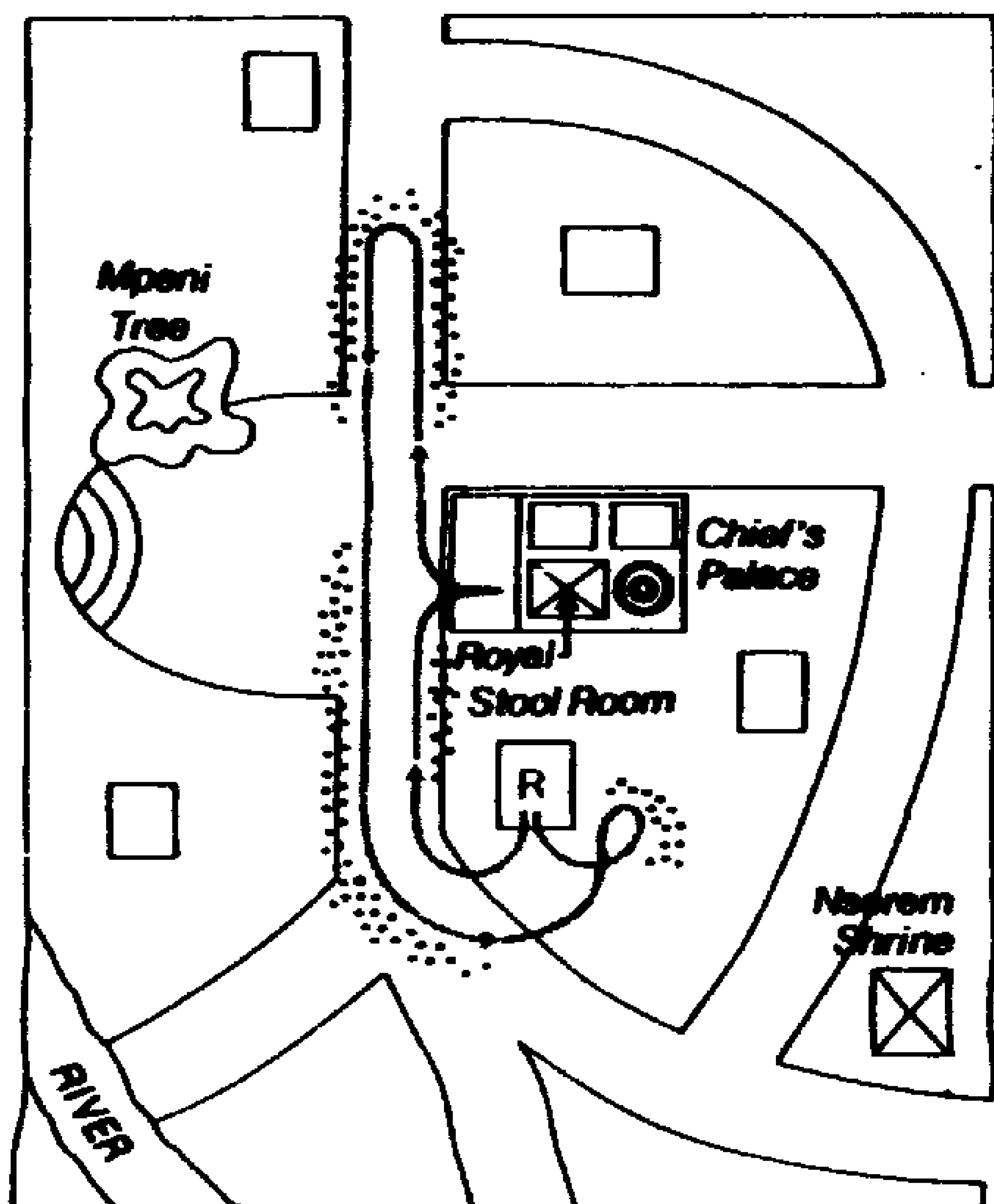


Figure 24.2A

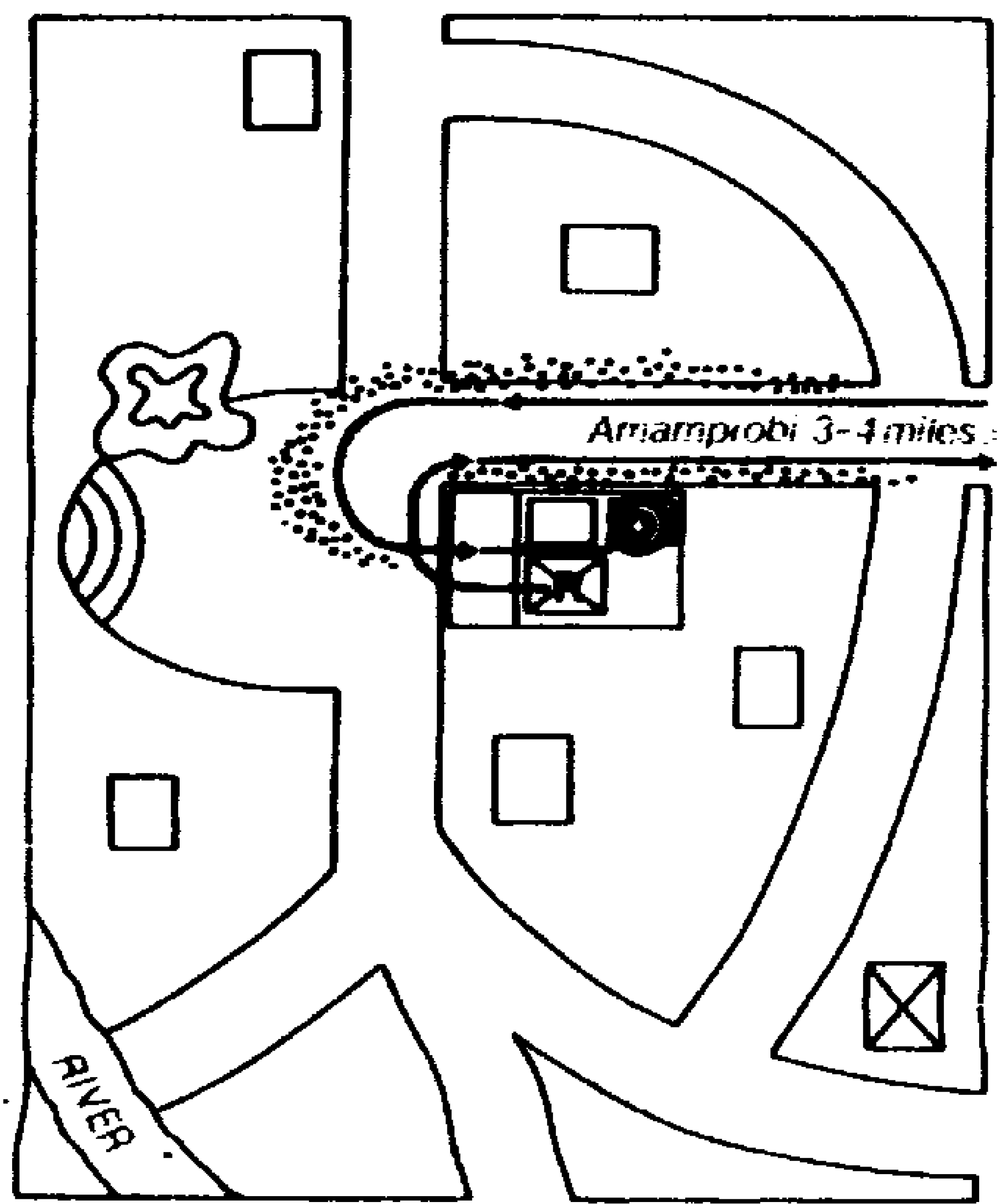


Figure 24.2B

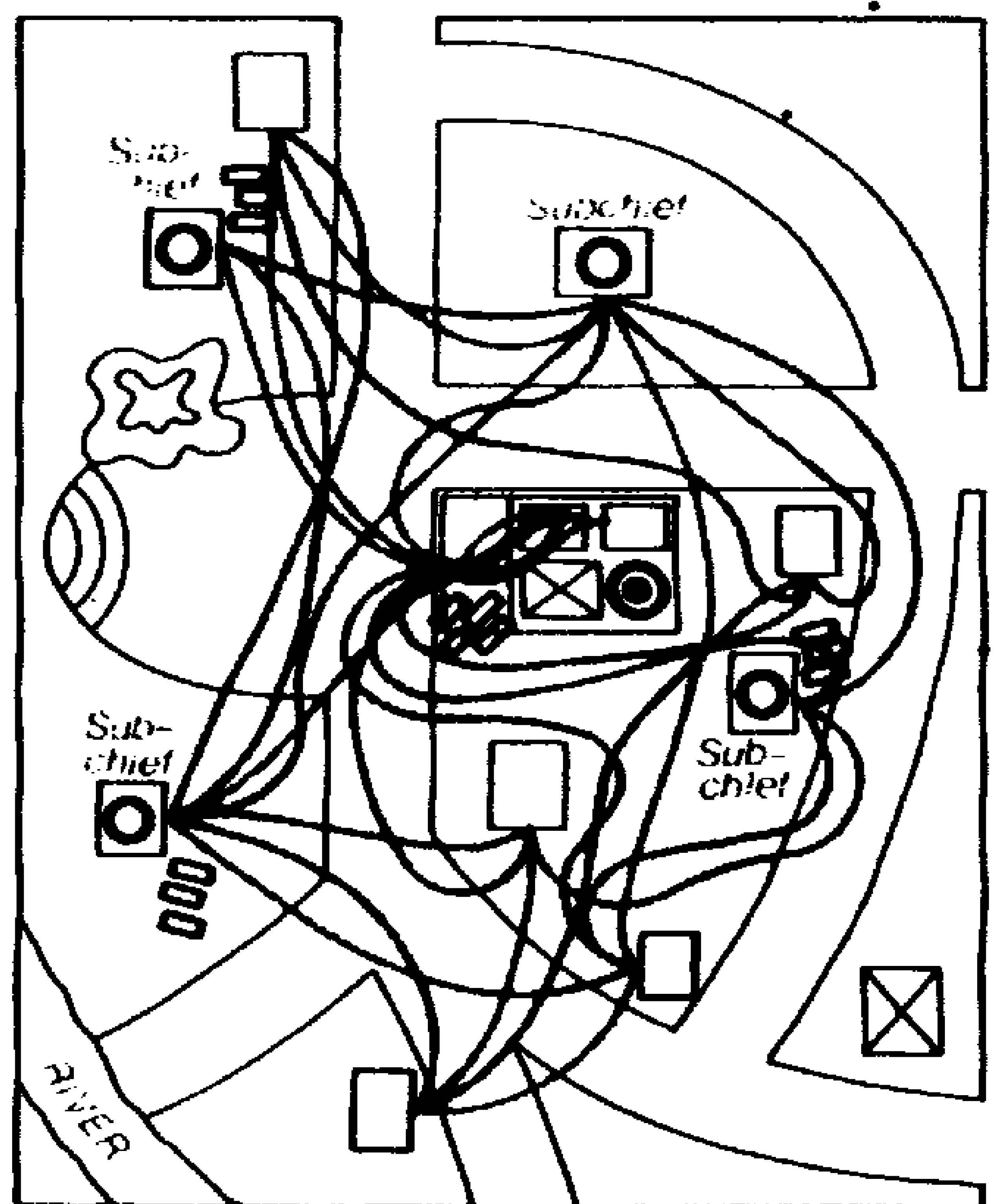


Figure 24.2C

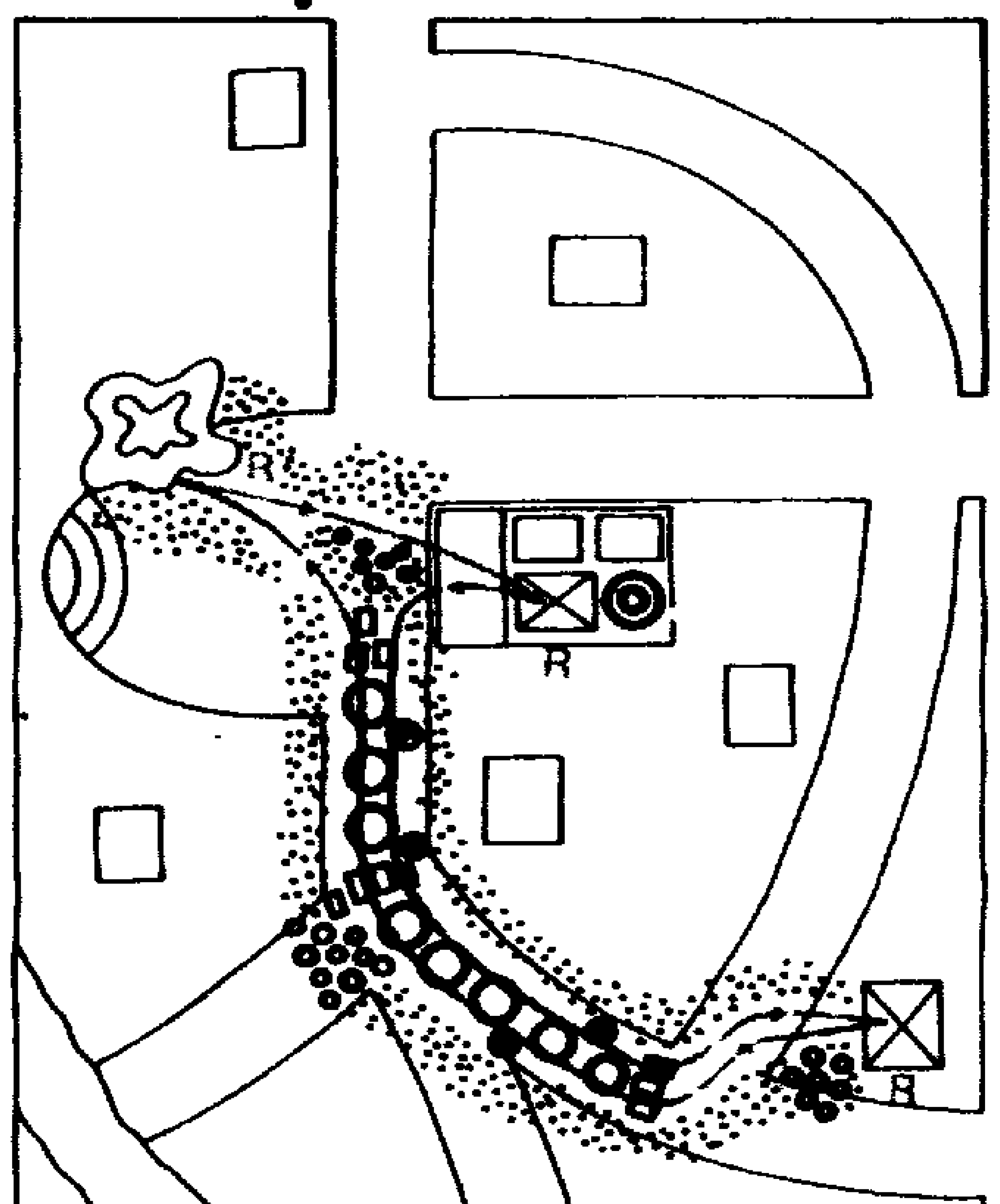


Figure 24.2D

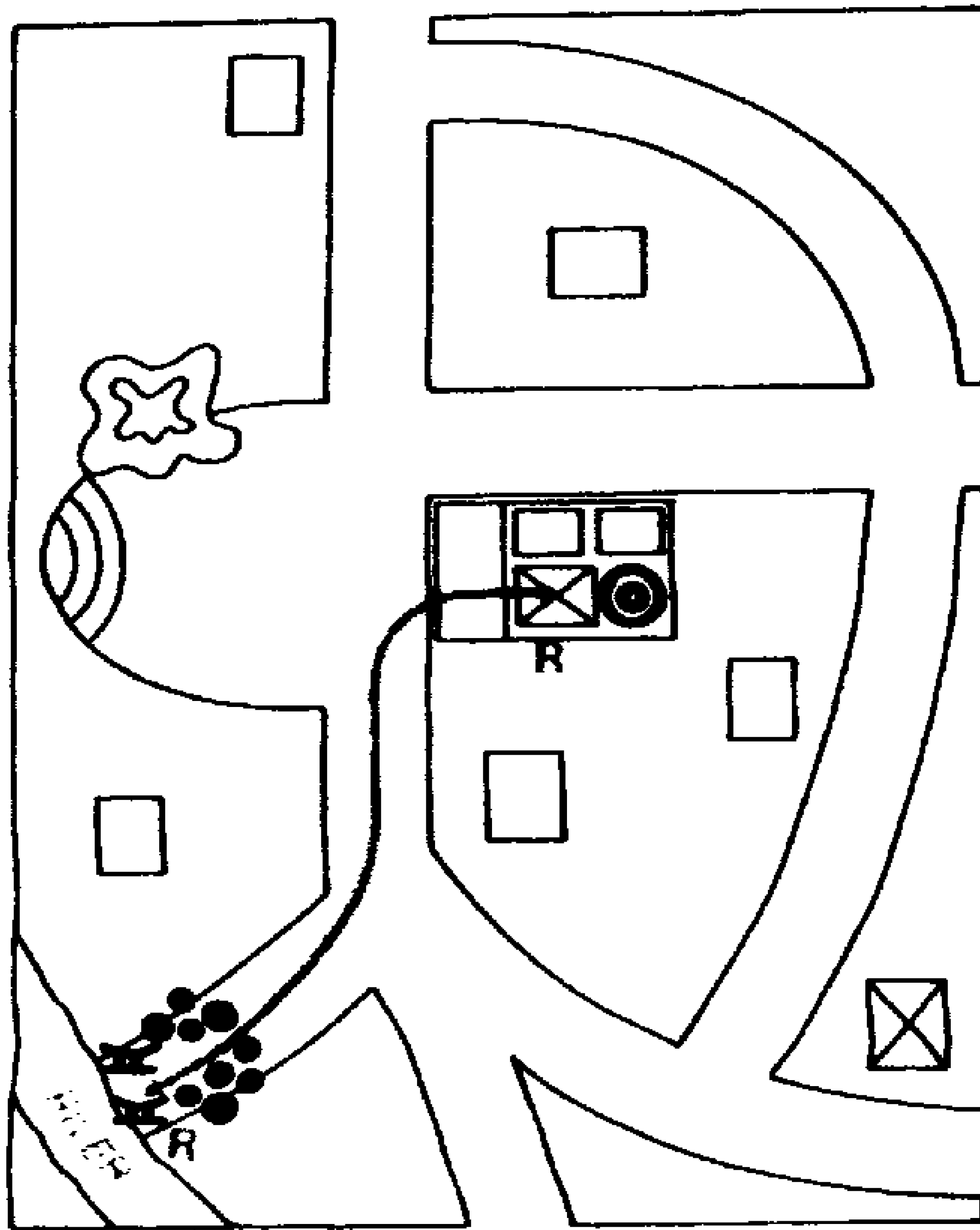


Figure 24.2E

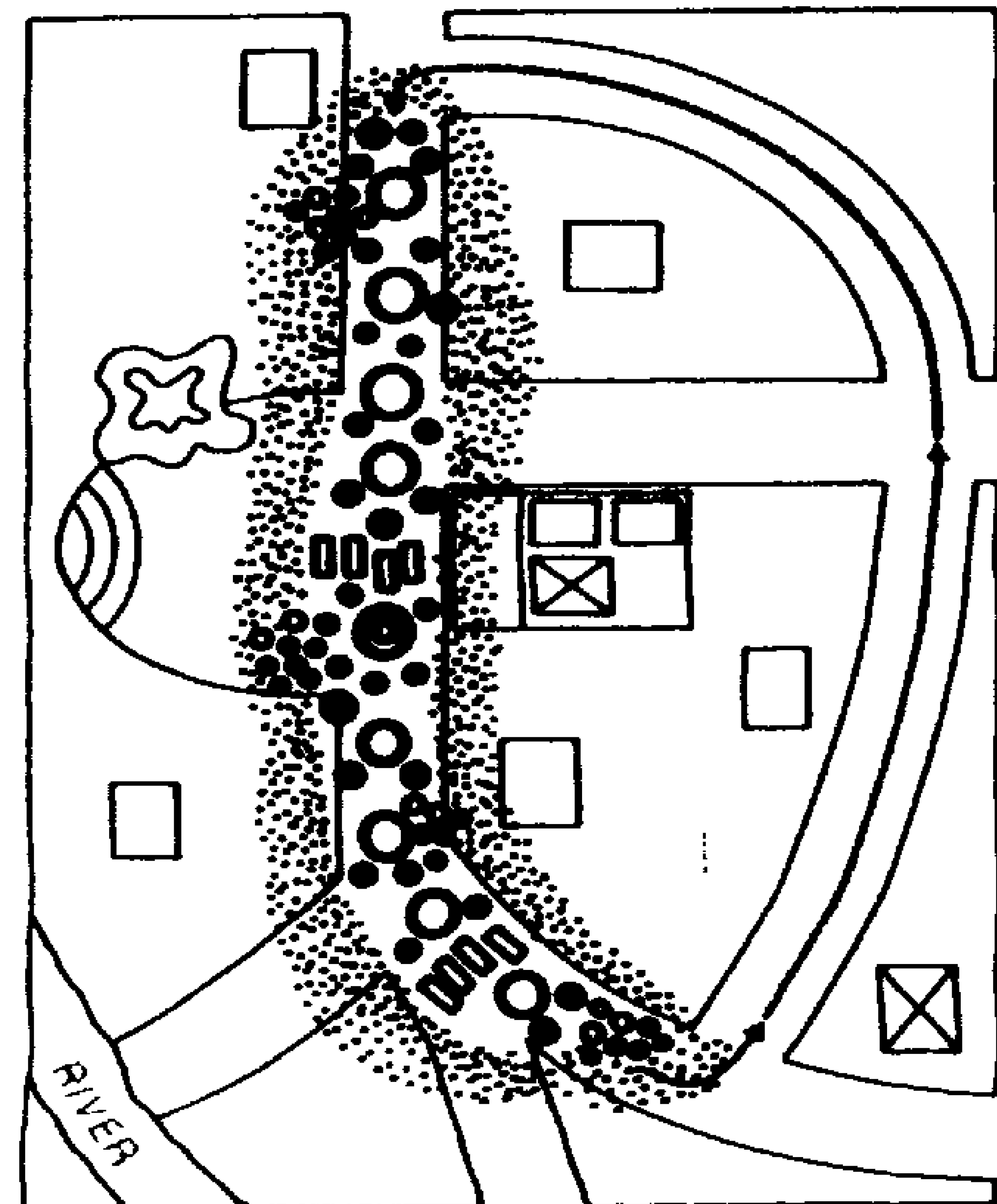


Figure 24.2F

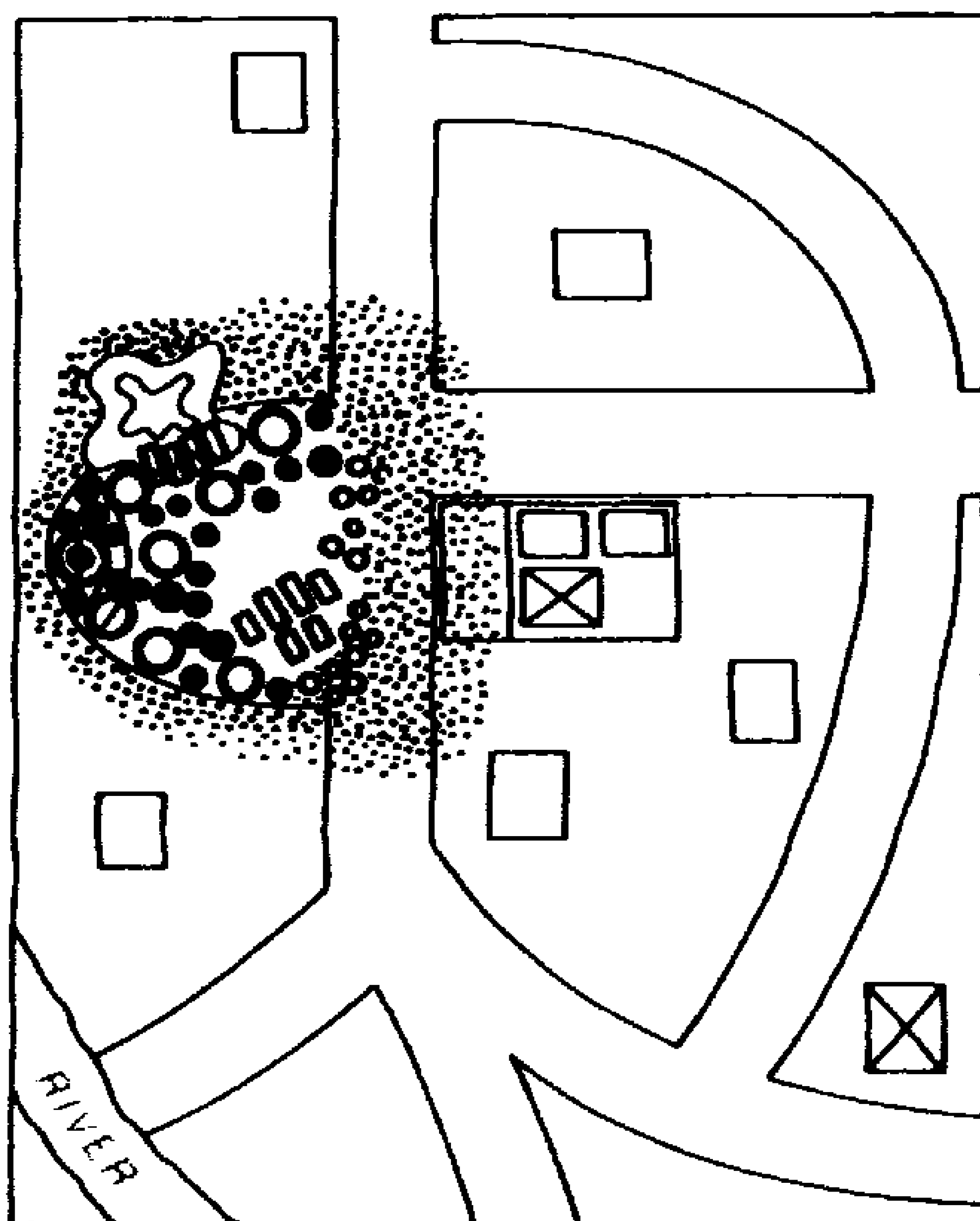


Figure 24.2G

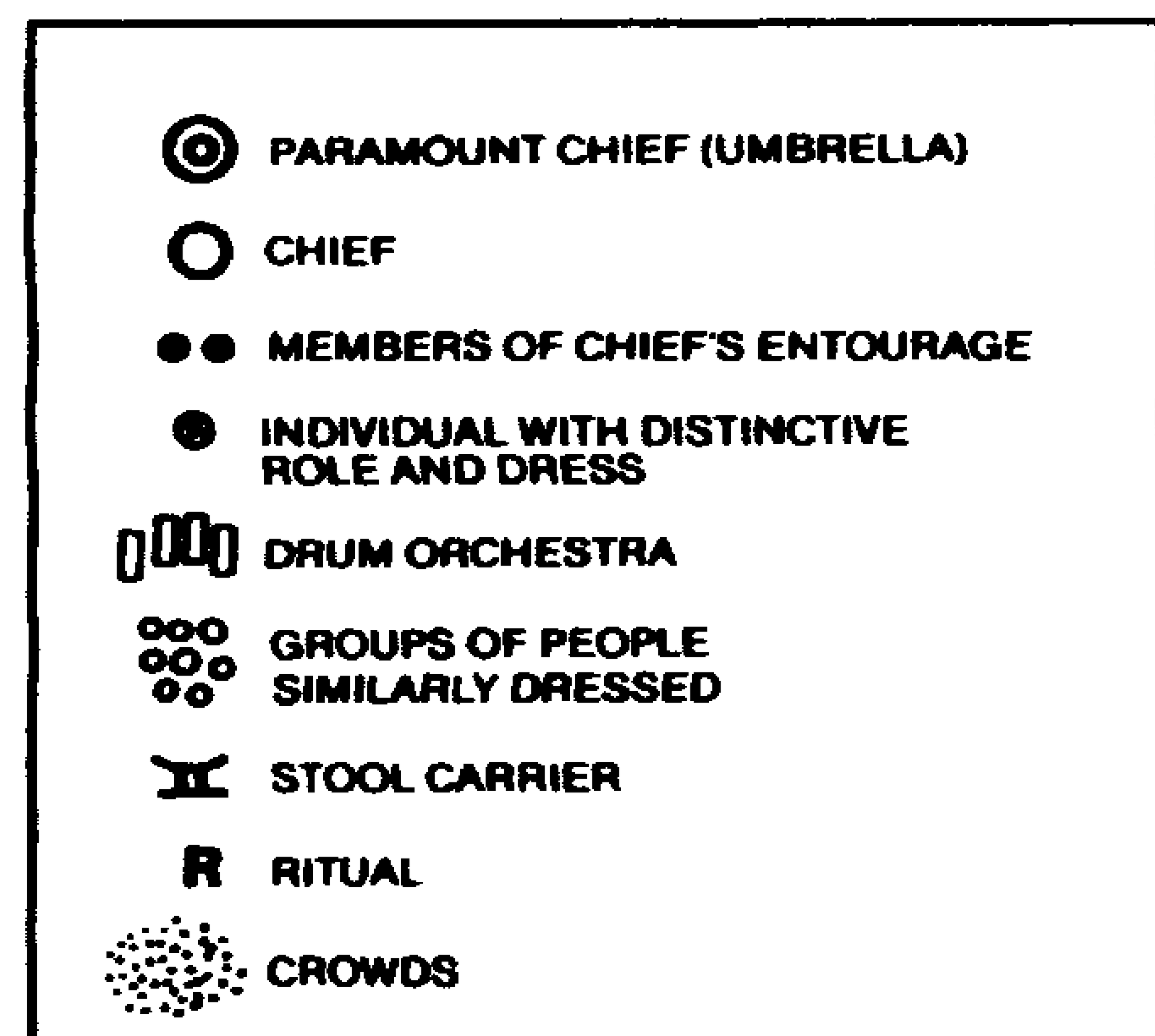


Figure 24.A-G

موجز ادويرا

يفرض الكهنة حظرًا على قرع الطبول والرقص والحداد لمدة أربعين يوم قبل الاحتفال كأنهم يهيئون الجماعة لحدث غير عادى. وفى يوم الأحد الذى يسبق الاثنين عندما يبدأ الاحتفال بالفعل يطلق أحد الجلادين الملكيين بندقيه فى الهواء ليرفع الحظر (Kwamena -Poh ١٥٠ - ١٩٧٣)

(عشيرة أصبحت الآن لها دور طقوسى مع وظائف البوليس)

الأثنين .

بعد القرابين التمهيدية، تفسح الطرق من دواخل اكروبونج إلى المزارات، للمقبرة الملكية التى على بعد بعض الأميال، وللقرى التى تتبع الحاكم الأعلى لولاية اكوابيم. وأفساح الطريق هذا له قيمة رمزية أكثر منها عملية خاصة فى هذه الأيام التى تتميز بتجارة أكبر وحركة أكثر. فخطوط الإتصال يمكن للجميع إعادة توكيد وحدة الحياة تحت زعيم ولا يتهم الحالى

الثلاثاء .

بعد إفساح الطرق، يفتتح العام الزراعى الجديد رسميًا، يقدم كبار البلدة (نوعًا من البطاطا) محصول أرض الأسلاف إلى الآلهة والناس يتضمن The Outdooring الخروج باليام (شكل ٢ - ٢٤) القرابين الغير شعبية والعروض الشعبية والأخيرة إعلان على مستوى الجماعة كلها بالأولى، متضمنًا قتالاً صوريًا أو سباق عندما يتنافس الشبان فى رفس ثمرات من اليام الجديد فى الشارع الرئيسى فى اكروبونج ويصاحب هذا الموكب الغير عادى قليل من الموسيقى

وبدون رقص. وعلى الأكثر هناك مئتان أو ثلثمائة كمشاركون وجمهور، والبؤر المكانية أولاً بيت أكبر رجل حى فى أكروبونج وبعد ذلك جزء من شارع البلدة الرئيسى بطول عدة مئات من الياردات والملابس فى المعظم غير مميزة.

فيما بعد فى نفس الصباح تقام مراسم خاصة أساسيًا فى أحد افنية القصر. هذا هو "غسيل" Washing كراسى الولاية "البيضاء" ينبغى أن نذكر أن بالنسبة لشعوب الاكان Akan تعنى الكراسى أكثر من مجرد دعامات للجسد، فروح الشخص تتطابق مع كرسيه وتخدم الكراسى هكذا وظائف شعائرية متنوعة وكراسى القادة المهمين خاصة تسود بطريقة شعائرية وبعد ذلك تحتفظ بها ومن ثم تصبح رموز الأسلاف ويحمل المرافقين خمسة كراسى منقوشة على نحو رائع بعضها صنع فى حوالى عام ١٨٥٠ أو قبل ذلك، تُغسل حرفيًا وتنظف فى أحواض نحاسيه كبيرة بأوراق نباتات معنية ومواد ذات قوة سحرية تمزج بالماء. ويصب سائل وتطهر الكراسى، بالرغم من أنهم أمتعة ملكية منزلية أكثر من كونها رموز بلأسلاف (أنهم كراسى سوداء) فإن الطقوس ليست سرية والانفعالية مثل مراسم الكراسى فيما بعد. ومع ذلك فقليل من الملاحظين كانوا موجودون.

الحدث التالى (شكل ٢ - ٢٤) - موكب الكهنة إلى الضريح الملكى فى امامبروبى على بعد ثلاثة أو أربعة أميال - يبدأ هادئًا ولكن بطريقة مميزة يصاحبها نغمة وقورة بضربات حزينة ومتروية من طبلة الجلاد (والطبلة، عرضًا، قطعة فنية رائعة، منحوتة ببروز ومغطاة بنحاس معقد بارز) وتسير مجموعة من أثنى عشر إلى خمسة عشر شخص، تحمل مواد قرابين وتقود خروف (للتضحية أيضًا). ويقود المجموعة رئيس جلادين الولاية وتتضمن كهنة الولاية (والبلدة)

المهـمين وقـد مُنعت من الطقس Site نفسـه (ولكن ليس من الرحـيل أو العـودة للحفل) ولكن أخبـرونى أن القـرابين تقـدم عند قبـور الأسـلاف الملكيين وأنه يُعد مـزيجًا مقـويًا ومطهـرًا من المواد ذات القـدرة السحـرية الموجـودة فـى هذا الموقع دائمًـا. وهذا الدواء أو المادة ذات القــدرة الســحــرية ومــعــدات أخــرى تســمى "Odwira" تذكـر بتـاريخ الولاية لأن Amamprobi امـامـيـروبى كـانت عـاصـمـة اكوابيم الأصلية (حوالى ١٧٣١) حيث يحتفظ برموز الولاية المقـدسة. وتمثل هذه الأشيـاء التى يحضـرونها إلى العـاصمة الحـالية والملك، والطقـوس المتوافقـة معها، تطهير وتخليد الولاية.

تجـذب العـودة المنتصـرة إلى حـد مـا للفـرق الحشـود إلى الشـوراع ويلتقى قـرع الطبـول وبعض الرقص التلقـائى فى الجـمـاعـة الصـغيـرة وهى تحضـر دواء ادويرا المقـدس إلى الزعـيم فى قـصـره. وفى مـلابس حـداد يسـتـقبل الزعـيم الفـريق وبمسـاعـدة طبـول Frontomfom الولاية المهيبة، يتبع الكثيـر من الرقص. وألوان الحـداد الأحـمـر والأسـود المميـزة مـلابس مـناسـبـة لجـمـيع الحـضـور فـى قـاعـة الأستقبال المزدحمة فى أكبر افنية القصـر.

الأربعاء

يكرس اليوم الثالث للحداد العام والخـاص مثلما يُظهر (شكل ٢-٢٤ جـ) هناك كـثـيـر من الزيارات فى كل انحـاء البلدة وانمـاط لدوران Circulation منتـشـرة وعشـوائية وليست مركزه بقوة فى مكان وانشطة هذا اليوم يكررها رؤساء العائلة وتمتلىء بالإراقـة Libations والصلوات والخطابات التى نتـذكـر اولئك الـذين رحلوا فى العـام السـابق والمزاج العـام يكون جـادًا ولكن عـيـدى Festive، لأن

بالنسبة للأكان Akan الحداد يتضمن قرع الطبول والرقص والشرب. ويزور الكبار المهمين وهم لا يزالون فى زى الحداد الحاكم الأعلى فى العصر ويبايعونه ويبجلون الأعضاء الراحلين من الأسرة المالكة.

الخميس .

يحدث نمط مشابه للزيارات داخل مجمع البيوت فى اليوم الرابع المكرس لإقامة الولائم، هذا وقت تقديم الشكر على الحياة والصحة، يوم يتنزه فيه أهل البلدات فى كل أنحاء أكروبونج فى أحسن ثيابهم لإستعراض البركات التى تلقوها. وفى المعتاد هذا يوم للغزل والخطبة. فتقام الاجتماعات العائلية لتفصل فى الأمور التى تشمل كل اعضاءها المتفرقون، والذى حضورهم يكاد يكون إجباريًا فى العديد من الاحتفالات الغانية Ghanian Festivals تمسرح هذه الولائم بطريقتين. الأولى هى بناء مواقد خاصة للطهى فى الأماكن العامة المجاورة لمجمعات بيوت العائلة على عكس المواقع التى تُطهى فيها كل يوم. مثل هذه المواقد تبنى بطريقة بارعة فى بداية مهرجان ما تهدم بطريقة شعائرية فى نهايته[٣] والطريقة الثانية، منطقيًا هى الأعداد، تناول طعام الرسمى والتوزيع للأسلاف، للمارة والعائلة عامة خلال باقى السنة. مثل هذا التركيز على الولائم الذى كثيرًا ما يكرر خلال فترة الاحتفال، ناحية عالمية لمثل هذه الاحتفالات كما يتضح من أصل اللفظة الإنجليزى "Festival".

الأن أصبحت البلدة ممتلئة بالآبناء والبنات العائدين من العمل والعيش فى مكان آخر والجو مبتهج وعيدى وفى العصر يتحرك الموكب الأول من الموكبين الرئيسيين فى ذلك الأسبوع عندما تحمل فتيات تمثل كل الزعماء طعام القرابين

للمـزار الرئيسى، نسوريم Nsorem فى ضـواحى البلدة (شكل ٢-٢٤) فـالآلهـة تتلقى التبجيل والشكر والاسترضاء بهذه القرابين التى يقدمها الكهنة مع عدد محدود من الجمهور داخل المزار المحاط بالأسوار. وينتظر حشود من الناس الذين جذبهم الموكب الزاخر بالألوان خارج السياج، العديد يرقصون ويغنون تلقائيًا لقضاء الوقت قبل أن يعود الموكب فى طريقه الأصلى للساحة الرئيسية فى اكروبونج مقابل قصر الملك يقدم مزيد من القرابين فى الشجرة المقدسة المثيرة للخشية Mpeni وأخرى لاتزال ستقدم فيما بعد بصورة شخصية فى قاعة الكرسى بالقصر.

تضمن هذا الموكب الكبير "البطانة القربانية" من حوالى خمسة عشر زعيمًا، ويتميز كل حزب بالشمسية المستظلين بها. ويشترك سبعة أو ثمانى فرق موسيقية ومئات من الناس مصطفون فى الشوارع ويتبعون البطانة التى يختارونها وكثيرًا ما تروح النساء بالأقمشة التى يتغطون بها "Covercloths" وبذلك يرطبنى الهواء ويمدحن حاملى الطعام المثقلون باجمالهم، الذين يتعثرون أحيانًا، تتلبسهم أرواح الذين تم اختيارهم لخدمتهم. والذى يزيد من التعقيد والثراء البنيوى لنظام الموكب الموصوف وجوهره من المشاركين، الأساسيين "الجمهور" حينا مشاهدون، وحينا مشاركون فعالون - يعطى جوًا من الغير رسمية والتفاعل الصاخب والمهتاج مع الممثلين الاساسيين وميز هذا الموكب قدر كبير من الأداء الغير متوقع والذى لم يكن فى البرنامج رقص وايماءات وأغنيات ونشاط عشوائى[٤] والذى تيناقص مع الموكب الكبير للزعماء الأكثر رسمية فى اليوم التالى.

الخميس ليلاً.

تتبع الذروة الدرامية من الحدة الشعائرية هذا الموكب فى ظلام آخر المساء، الليل والصباح المبكر، عندما تغسل كراسى الأسلاف "السوداء" للعالية التقديس فى الولاية والملكية فى ماء الجدول المحلى (شكل ٢-٢٤هـ) وحيث اننى لم أكن موجودًا فى هذا الوقت سأستشهد ميلتى Patricia Crane باتريشيا كرين التى سجلت انطباعاتها للاحتفال بالرغم من انها هى أيضًا مُنعت من الشعائر نفسها... "توقعت روعة العرض وصخب (الأحداث السابقة) فجأة بصمت كلى وعدم حركة وعدم الرؤية. لليلة واحدة من العام كان هناك انفصال جسدى فعلى عن الأحياء والأموات انعكاس أو انقلاب مكانى عندما تؤخذ أرواح الأسلاف من المزار (قاعة الكرسى الملكى) لابد أن يبقى سكان اكروبونج الأحياء داخل منازلهم. ويتوقف ضجيج الحياة اليومية ويفسح مكانه لصمت الروح فى الساعة التاسعة يتنقل قارع القرص المعدنى Gong Player عبر البلدة محذرًا الناس للعودة لبيوتهم وإطفاء الأنوار وقبل العاشرة يكون سكون وظلام مخيف والأصوات الوحيدة هى الجلادون يجرون ويقذفون بالحجارة على الأسطح الصفيح للبيوت حيث كانت المصابيح أحيانًا لاتزال مضاءة وبعد نصف ساعة سكون تام وظلام تام بعد عدة ساعات ربما الثالثة صباحًا يأخذون من الكهنة كراسى الأسلاف المسودة إلى جدول ويغسلونها بطريقة شعائرية وبذلك يطهرونها وبعد ذلك "يغذونها" بدماء خروف قربانى. فى حوالى الرابعة صباحًا، حيا الحاكم الأعلى الكراسى العائدة وبطانتها. ويطلق طلقتان لتعلنا أن كراسى العائلة الفردية ينبغى تطهيرها ويعاد كراسى الأسلاف السوداء الملكية إلى مكانها المقدس.(٥)

الجمعة .

الذى يبدأ بطقوس مهيبة وخاصة على وجه القصر، ثم يتطور اليوم الخامس فيما بعد يُزهر فى تصعد من العرض الجماهيرى والابهة السياسية يتحرك الموكب الأكثر مهابة فى هذا الأسبوع فى حوالى الظهيرة (شكل ز ٢-٢٤) يسير الزعماء بملابسهم الملونة ومزينين بالذهب عبر الشوارع الرئيسية للبلدة ويحيط به اعضاء حاشيته المزينون بطريقة مترفة. لم يقام هذا الموكب فى اكروبونج أثناء احتفال الادويرا الذى شاهدته (١٩٧٢) لأن الحاكم الأعلى كان مريضًا ولكن بدون شك كان سيشبه المواكب الآخرى التى شاهدتها ويرتدى المشاركون ملابسهم وفقًا لمنصبهم أو مكانتهم فى تنوعات متعددة من الملابس أو الحلى المهرجه الخاصة بالشعائر. ويكشف الموكب فخامة القوى السياسية المستعرضة والثراء الظاهرة في الحركة الجليلة. وتتبع طبلة أو اوركسترا (فرقة موسيقية) من البوق كل زعيم تقريبًا، بينما تتنافس كل بطانة مع من تليها فى العظمة والأناقة وحجم من يتبعها. ويتنافس عشرات من السيوف المزينة برقائق الذهب والعصي ومضارب الذباب وتتنافس المظلات مع الأقمشة الفخم والأجسام ذات الثياب المنقوشة والتسريحات الأنيقة والمجوهرات الذهبية والعقود الشديدة الزخرفة وتميز المظلات المتمايلة والتى تدور الزعماء والمتكلمون بعدة لغات وحاملى السيوف وُيحمل بعض الزعماء عاليًا فى محفات فخمة تدل على تشامخهم ترتبط معًا الطبقة ذات الأمتياز وعامة الناس بالهدف المشترك والشعور بالابتهاج. والعرض - الذى ينشطه إيقاعات الطبول، صفرات البوق والأغنيات وتعبيرات الايماءات والرقص - يجذب ويسعد ويذهل وينجرف جميع أهل المدينة العامة والزعيم، عجوز وشاب إلى جوها، ويفتنهم جلالها ولكن معانيها المتعددة لا تضيع بأية حال. والنظام الاجتماعى واضح فى ملبس وسلوك جميع المشاركين سواء كانوا متفرجين أو ممثلين.

والموكب تباعًا إما متروى ومحافظ على النظام أو سريع ونشيط بطريقة جامحة، منتشى برقصات نابضة بالحياة، مثلما يقوده قارعوا الطبول. وينتهى العرض فى ساحة البلدة الرئيسية، أمام قصر الزعيم، حيث يجلس الزعماء والنبلاء بطريقة رسمية، ملكهم والحاكم الأعلى فى الوسط فى المكانة الأكثر ارتفاعًا تحت مظلته المزدوجة والزعماء والمسئولون الأقل مكانة يجلسون فى مكانهم طبقًا للعرف والمكانة. (شكل ٢-٢٤)

إذا كان الموكب حدثًا رائجًا وشعبيًا Populru يزيد إلى الحد الأعلى رؤية الجماهير للملكية و الجماعات الحليفة (الكهنة والمحاربون عشير الجلاد والجمعيات التطوعية، والفرق الموسيقية وهلم جر) التى تحفر "الجمهور" ليصبحوا مشاركين و التسلسل وعندئذ فالدربار (حفله رسمية يقدم فيها الرعايا عهد الولاء للأمير) المطبوعة على التسلسل الهرمى والجلوسية الحدث السياسى الرسمى والهادىء الذى يربط الولاية إلى وحدة متماسكة. وينتهى العرض الاجتماعى السياسى Socio - Political (الموكب) فى صفقات حقيقية ولكنها مع ذلك رمزية بين الزعماء باسم شعوبهم (الدربار) يحلفون الأقسام ويلقون الخطابات ويوزعون المشروبات على الشخصيات المهمة ويسود السلوك الرسمى. ولأن الحاكم الهندى مركز مكانيًا بدلا من الدوران طوال ميل أو أكثر عبر شوارع البلدة وسط آلاف الناس، فإنه يصل جمهورًا أقل - بالرغم من حجم الساحة الكبير والجموع الحاضرة - تتركز الطاقة على التعبيرات المتبادلة عن الولاء والأخلاص بين الزعماء فى تنظيم الولاية. إلا أن هذه التبادلات - المعبر عنها فى الخطابات والصلوات والرقصات والايماءات وأمثال تلقى مع الطبول - تمثل

تضـامن الولاية المحــددة المطهــرة وقـادتهـا التى يســاندها من ناحيــة الاســلاف والتصـديقات الروحيـة الآخرى Spiritual Sanctions ومن الناحيـة الأخرى الناس عـامة وتقـول حكمة مـحلية عن العام الجـديد "تقـابلت حافتا عـامين" The Edges Of The Years Have Met والكون، الـذى يطوق جـميـع الاكوابيم، تجـدد وبذلك يكون مستعدًا لمحن وانتصارات العام الذى يبدأ الآن.

الشكل والمضمون.

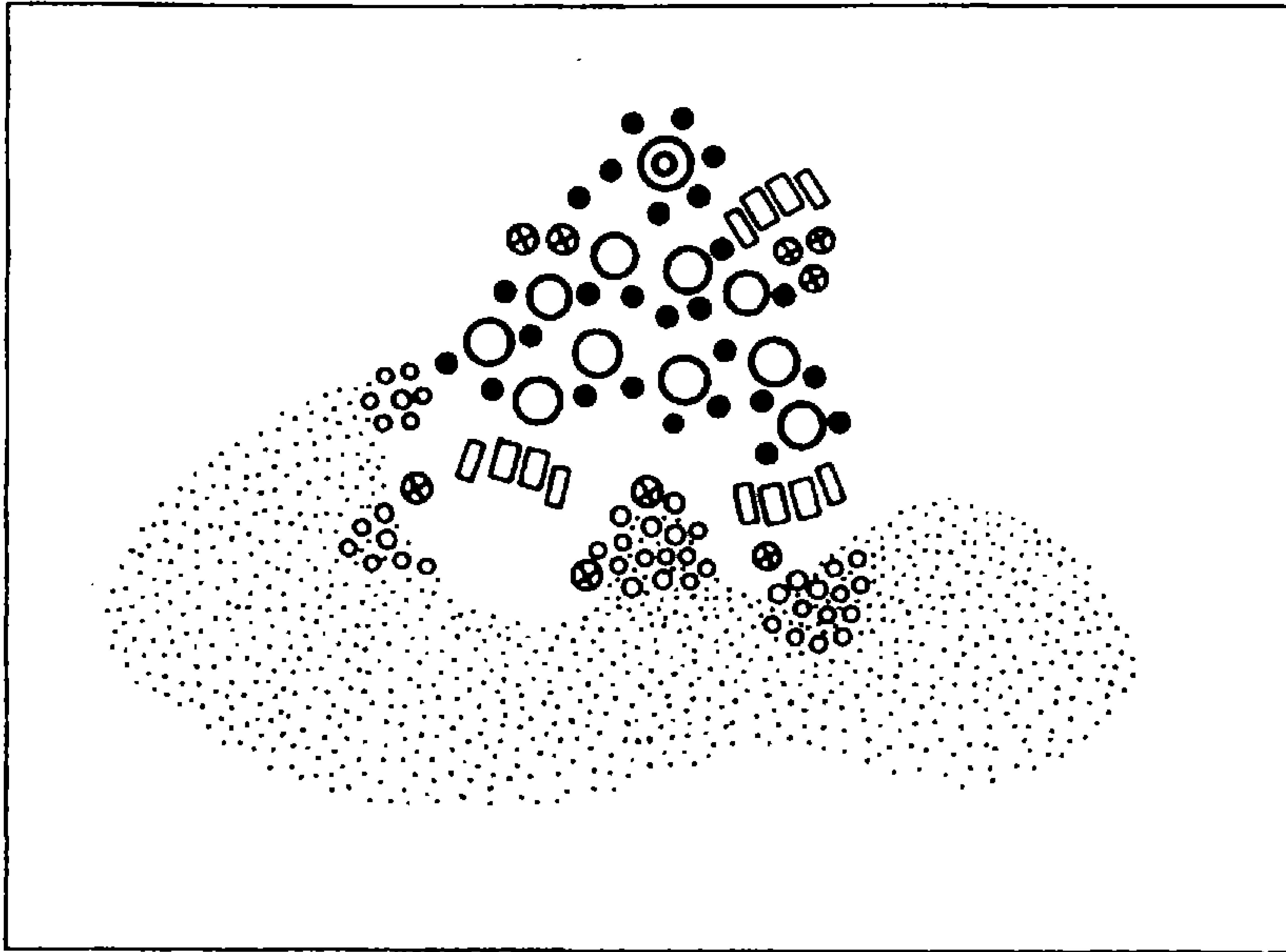
بوضوح لا يستطيـع المرء فصل أهمية ومحتوى مثل هذا المهرجـان عن التنسيق Ochestration للوسـائط الفنيـة المنظمـة للتـعبـيـر عن وتوكيـد مثل هذه المعـانى. بالفـعل فـتـعـددية الأشكال والـعمليـات الفنيـة تـدعم المسـتـويات والأنواع العـديدة للمـضـمـون ومـثل هـذه التـاسـجـات Interweavings المعـقـدة للانمـاط الفنيـة تؤكد أهمـيــة وعـمـق الحـدث وكـذلك تقـدم للمـشـاهـد/ المحلل بوفـرة من العـناصـر والتـركيبـات. بإختـصـار الاحـتفـال شكل فنى مـعقد وكثيـرًا ما يكون بـارعًا Subtle. والحقيقة أن المهرجان يمكن أن يشغل عدة أيام بدلاً من بضعة ساعات، مثل فنون الأداء من ثقافتنـا، لا ينتقض على الاطلاق من تدفقها ووحدتها فى عقول السكان المحليين. فى الأفكار الإفريقـية عن الوقت، يمكن للأحداث أن تتقطع (على سـبيل المثـال بـالنوم) ونكون غـيـر مـتـواصلة ولكنهـا لاتزال تكون مـتـرابطة ولذلك كـاملة. وطول العـمل الفنى نفسـه بالفـعل يفـيـد فـى توكيـد انفـراده فـى التقـويم الشـعـائري وهكذا تمركزة فى حياة المجتمع.

عناصر بنائية.

توجـد عدة عناصـر بنائية تقطع بـالعرض وجـها الاحـتفـال بالفنون المكونة لهمـا (بمعنى الموسـيـقى والنحت والرقص وهلم جـرا) يمكن أن تُرى كـوســائل توحـد

الحدث باكمله. ومن بين اهمها التسلسل الهرمى والتكرار والتنوع. وكل من هذه العناصر ايضًا يمكن تصورها بالتزامن وتاريخيًا Synchronically And Dia chronically هكذا فإن التسلسل الهرمى المرئى فى المشاركين يعبر عنه بوضوح فى الجلوس الرسمى للزعماء الآخرين فى الحاكم الهندى الأخير (شكل ٣-٢٤) والمظلة المزدوجة للحاكم الأعلى قمة الهرم المكون من الزعماء الأقل مكانة وبطانتهم. وهذه البنية بأكملها بدورها تستقر على الأساس العريض الذى يوفره الناس ككل "الجمهور المؤيد" لهذه الرؤية المتزامنه لابد من إضافة "التسلسل الهرمى للأنشطة" خلال فترة الخمسة أيام، قمة الهرم هى الموكب الأخير الحاكم الهندى والأحداث المتوجه فى فيضان متصاعد من الطاقة والحدة - فى كلا من النوعية الفنية والمعنى و رسم "تدفق الطاقة" البيانى يمكن أن يؤخذ كصورة تاريخية للتسلسل الهرمى.

هناك عديد من البنيات الكهنوتية الأخرى Other Hieratic موجودة، أيضًا، مثلما يتوقع أن يكون فى تنظيم اجتماعى سياسى، مثل ذلك فى Akuapem اكوابيم الذى يؤيد فيه قائد قوى متمركز بالمستويات المتنوعة لادوار ومجموعات متخصصة تقريبًا وهكذا فالتسلسل الهرمى المهيب لمشهد الدربار يتكرر فى شكل مصغر فى زعيم واحد جالسًا أو ماشيًا تحت مظلته مع المتحدث بعدة لغات والأعضاء الآخرين فى بطانته الصغيرة والتسلسل الهرمى الطولى Lineas الأكبر فى موكب الولاية يتكون من سلسلة متصلة من المجموعات الكهنوتية Hieratic graups زعماء فرديون وأحزابهم وأفراد ومجموعات إضافية متنوعة تشكل أدنى القاعدة Sub - base والجمهور العريض القاعدة نفسها. وهويات وتوزيع الممثلين الرئيسيين فى موكب مهرجان مماثل للعام الجديد (فى اووتو Awutu) تم تسجيله بدقة (شكل ٤-٢٤).



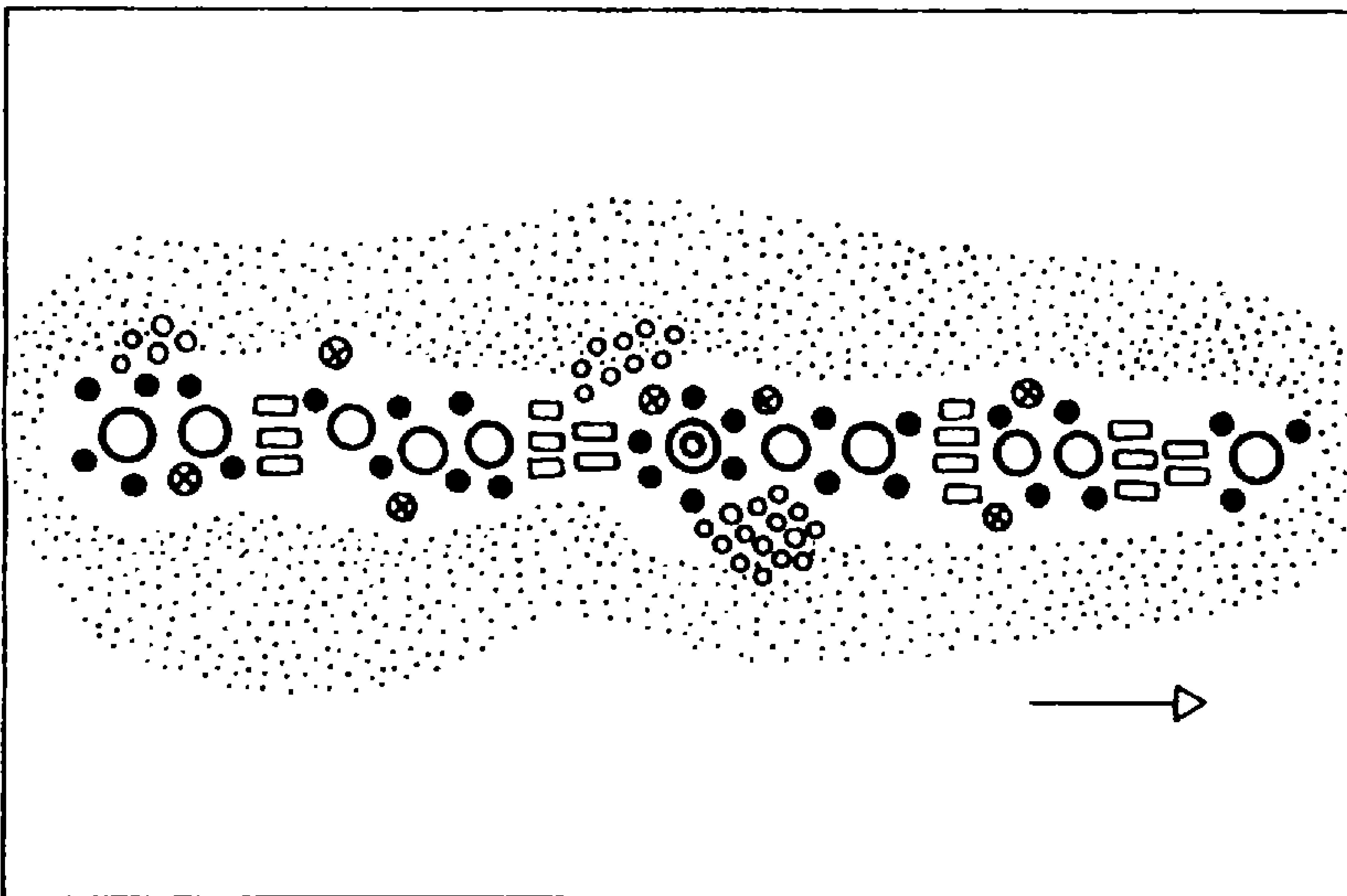
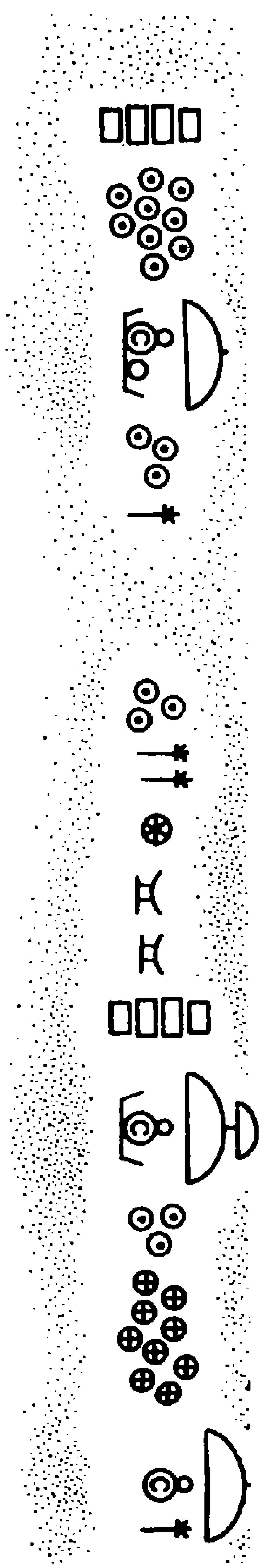
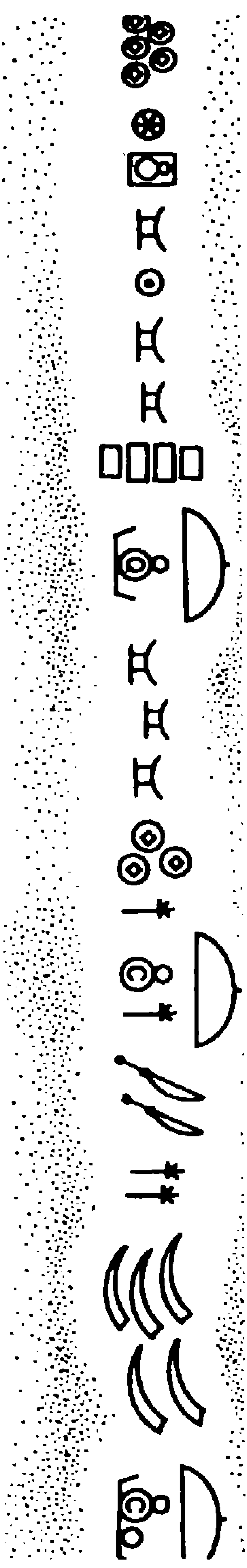
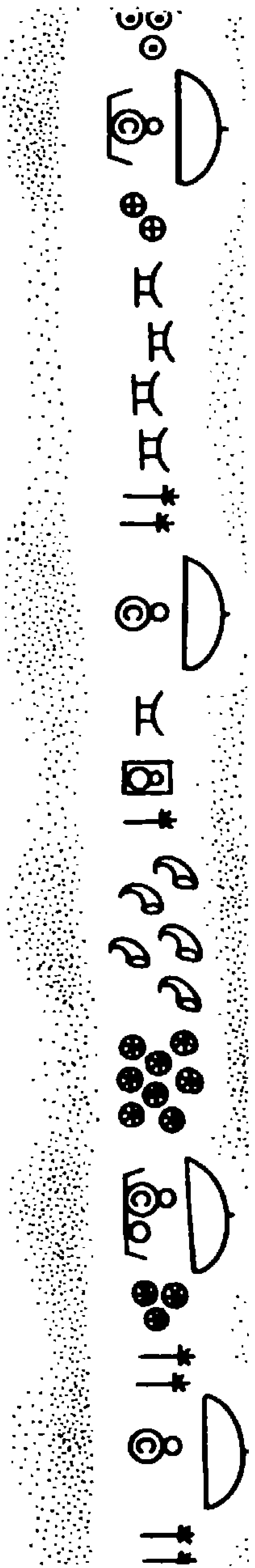


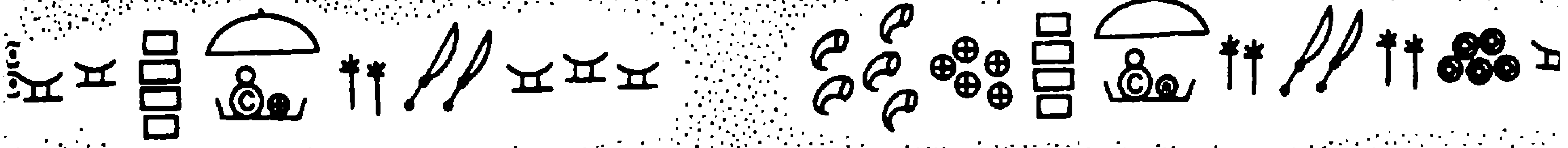
Figure 24.3

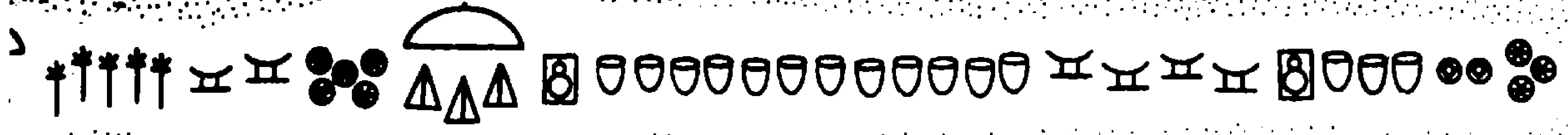
إن مبدأ التكرار يتبع بطريقة منطقية، حيث أن كل طبقة فى التسلسل الهرمى ماعدا القمة، تتكون من عناصر مكررة أو متشابهة لشخصية متنوعة والتكرار، علاوة على ذلك، ربما يكون العنصر الرئيسى أكثر بنية الاحتفال من التسلسل الهرمى. وعمليًا كل شيء يتكرر على مستويات مختلفة: الشعائر بما فيها الصلوات والأراقة Libation، القرابين، الايماءات التشريفية، العروض الموسيقية، الرقص، والأشياء الفنية المنحوته مثل العصى الذهبية، الكراسى والسيوف والأشياء الآخرى، والمواكب والولائم والاجتماعات والخطابات الملابس الشعائرية والمجوهرات والرسم على الجسد وتسريح الشعر. والاحتفالات العامة تتميز بالتكرار، مثل الاحتفالات الخاصة، فتتكرر انماط مكانية وزمانية طوال الأسبوع وعديد من الأحداث تتكرر فى نفس الوقت فى عشرات العائلات فى مجمع البيوت فى كل أنحاء البلدة (شكل ٢-٢٤ جـ) ومن الواضح أيضًا أن التكرار في الأنماط البصرية والعمليات الفنية تعبير عن المضمون، بمعنى أنها تعكس الحقائق الاجتماعية السياسية والروحية لتنظيم اجتماعى وحكومى معقد، متضمنًا احتياجات الأشخاص العادية لتمثيل تأييدهم لبنية القوة.











Key

DRUM ORCHESTRA (FRONTOMFROM, BOMMAA, MPINTIN, ADOWA, ETC)
DISTINCTIVELY DRESSED PERSONS
UMBRELLA
PALANQUIN, WITH CHIEF AND CHILD
LINGUISTS WITH STAFFS
PARAMOUNT CHIEF'S UMBRELLA
ELEPHANT TUSK TRUMPET GROUP
CROWDS
CHIEF (WALKING)
QUEENMOTHER
STOOL CARRIERS
PICTURE CARRIER
SWORD CARRIER
BRASS BAND
PRIEST
FOOD CARRIERS

ويتضمن كل هذا التكرار، فوق ذلك، مبدأ ***التنوع*** لدرجات كبيرة أو صغيرة. ليس هناك زعيمان أو كاهنان يرتديان ملابس أو يزينون أنفسهم بطريقة متطابقة ولا تحتوى بطانه أى منهم على نفس العدد بالضبط من الناس كالآخرين، أو نفس الزخرفة والزينة. فيرتدى الزعماء والعديد من المشاركين الآخرين "أزياء" مختلفة بقدر ما هناك العديد من المناسبات المختلفة.

وليس هناك فرقتان Orchestras بين الاثنى عشر فرقة أو أكثر الموجودة متشابهتان سواء فى المساحيق أو القطع الموسيقية التى تعزف ربما يرقص عدد من الرجال فى سلسلة لمدح الملك، ولكن كل أسلوب رقص بالطبع فرديًا يمكن للأمثلة أن تتضاعف و التنوعات والتناقضات المكانية والزمنية ذات أهمية أكبر فى تحقيق التقدم الإيقاعى لتطور الاحتفال. الساحة الآن خالية، بعد ذلك تمتلىء أحد المواكب صغير وآخر كبير، الدوران حينا عشوائى وفيما بعد مركز عبر طريق موصوف، يومًا للحداد واليوم التالى للاحتفال. وفى أى احتفال واحد، خاصة الرئيسى والشعبى، هناك عشرات من الأشخاص أو المجموعات تكون زينتهم الشخصية وأفعالهم مميزة بين الأدوار والتنوعات البصرية والسمعية والحركية تكاد تكون مستحيلة عدها وتوثيقها فى حدث اساسى أو رئيسى مثل موكب رسمى. ويكون على المشاهد التواجد فى اثنى عشر مكان فى الوقت نفسه وعينيه فى خلف رأسه. ولو أن الشرائح المنزلقه Slides أو شرائط الفيديو تصور من على بعد، عندئذ بالطبع سيضيع التنوع الفردى، بالرغم من أن الثراء النسيجى والعمق الفنى وتعددية الكل مسجلة جيدًا ووحدتها واضحة.

عندما يتضاعف التكرار والتنوع مثلما هو الحال دائمًا فى احتفال، يبدأ استخدام قاعدة التوسيع Elaboation فالمشاهد والأصوات والحركات جميعها

تقريبًا ذات أسلوب وبذلك مبعدة عن نظائرها اليومية، تتكاثر وبذلك تعطى الانطباع بثراء وتنوع هائل. ومثل كثير من الموسيقى المسموعة، فالمهرجان نفسه متعدد الالحان ومتعدد الإيقاع. ويأتى النسيج الكلى من تناسج مئات من الخيوط المتباينة حرفيًا - العناصر التى تتشابك وتتغير وتندمج وتتحرك وتستقر قاعدة إتفاق مجموع الأجزاء Ensemble وكل يتكون من أجزاء بينها علاقات متبادلة - موجودة فى كل المهرجانات تقريبًا.

إن إهتمامنا بالكل مع ذلك لا ينبغى أن يخفى أهمية كل عنصر مهمًا كان صغيرًا، لأنه غالبًا ما يكون عالمًا صغيرًا Amicnocosm، بالإضافة إلى كونه ضروريًا لوجود الكل. فى هذا الصدد ربما نتأمل بإيجاز ما يسميه أليجرا فولر سنيدر Allegra Fuller Snyder 1972 "رمز الرقص" وسواء كانت ايماءة رقص منفرد يقوم بها فرد واحد أو عرض كامل يؤدية العديد، فالرقص كثيرًا ما يرمز لـ ويدعم رؤية الناس للعالم والرقص الاكوا بيمى (وكثير من الإفريقى) يفعل ذلك بالضبط والراقص الذى يلف ذراعية للداخل، وبعد ذلك يفرد ذراعه الايمن للخارج على إيقاع الموسيقى يقول: إذا قيدتنى بالاوتار سأمزقها" (Nketia ١٩٦٣: ١٦٠) وخلال الرقصة يقوم كلا من المؤديين والجمهور بعشرات من الإيماءات الزاخرة بالمعانى بالمثل. ورقص المهرجان لفرق موسيقية Orchestras رسمية يمكن أن يشير لأحداث تاريخية، ويعزز الأفعال الطقوسية، ويعبر عن تبعية مساعد الزعيم Subchif، حزن المقيمون الحداد أو ضراوة المحارب، ولن يكون هناك بالطبع رقص بدون موسيقى، وبدون وجود أيا من هذه الفنون من الصعب

تصور مهرجان على الإطلاق. ويعتقد البروفسيور سنيدر أن الراقص، من الداخل، يعيش تحولاً "Transformation" خلاله يعنى تجريبيًا جسرًا بين الحقيقة المادية والحقيقة المفاهيمية (١٩٧٢: ٢٢١) يصبح الراقص شيئًا أكثر، أو "شىء آخر" غير نفسه العادية وبالرغم من أن أفعاله حقيقية بالطبع، فقد خلق وهمًا. العديد هذه الأحداث الثانوية والفنون يمكن ذكرها هنا لتعزيز هذه النقطة. فالمتحدث بعدة لغات الذى يصاحب الزعيم بعصاه المنقوشة يفيد فى أنه يفصل ذلك الزعيم عن جمهوره ويصله بهم. والزعيم يفهم جيدًا صوت الزائر واللغوى هكذا وسيطًا ضروريًا (ايديوليجيا) ولكنه غير ضرورى (عمليًا) وهو فى آن واحد ثانوي فى أى صفقة ولكن هام جدًا فى التعبير عن طبيعة الصفقة وهو نوعًا ما حقيقي ولكنه فى نفس الوقت وهمي.

الوهم والتحول.

المهرجان أيضًا فى الوقت نفسه حقيقى ووهمى: تحول من الحياة والأماكن فى بلدة قصيرة لفترة الشعائر. ومع توقف الحياة العادية، تمثل الجماعة اهتماماتهم الجوهرية. ومع ذلك فالممثلين يمثلون ***أنفسهم***، يؤيدون وينقلون أفكارهم التقليدية والمحدَّثة عن ماهو مهم فى الحياة. والناس أيضًا هم راعوهم Patrons بطلبهم عمل فنى ضرورى لوجودهم، عملاً ينفذه بطريقة كوميونيه (مشاعة) نفس "الفنانين" يعنى الراعون Patrons ! والمزارات والطعام الذى يقدمونه للآلهة والأسلاف أيضًا حقيقيًا. يمكننا أن نسأل إذا كانت الآلهة فعلاً ***تأكل*** فقط إذا سألنا إذا غير الكاهن الكاثوليكى فعلاً الخمر إلى دماء المسيح.

وعنصر التمثيل Play element موجود جدًا كما هو فى جميع الشعائر، مساهمًا فى التحول والوهم المجسد فى المهرجان (هويزينجا ١٩٥٠) وكلا من الترفية ***Recreation*** والعرض ***Display*** سمتان هامتان لمثل هذه الأحداث، وتلك الكلمات، إذا فككناها تعزز أفكار كلا من التمثيل والوهم الناحية الهامة من التمثيل ***Se - Creation*** توحى بالتحديد الكونى فى العام الجديد بينما Display تؤكد على السمة الخاصة والاصطلاحية أو التقليدية للنشاط الاحتفالى التى تبعد عن السلوك العادى.

و Re- Presentation تؤكد على الخلق لمرة ثانية، لحدث كونى هام "عندما تلتقى حواف الأعوام" عندما يُقدم اليام الجديد، نوع من القربان المقدس Euchist للآلهة والناس. وبالرغم من الزخرفة المتعددة الغير روحية للمهرجان، يظل عرض مقدس متأصل فى ومعتمد على الشعائر. وهكذا فالمهرجان، يوم أجازة Holiday هو أيضًا Holy Day يوم مقدس عندما يُدعى الآلهة والأسلاف للمشاركة فى هذه المباركة التى يمكن أن يستمتع بها الناس فقط خلال هبتهم. ومثلما يقول هو يزنجا ... مع نهاية المسرحية (المهرجان/ الشعائر) لا يضيع تأثيرها/ بالاحرى فهى تستمر فى نشر اشعتها على العالم العادى بالخارج، التأثير الصحى يحقق الأمان والنظام والرفاهية للمجتمع ككل حتى يأتى موسم الاحتفال المقدس ثانية (١٩٥٠-١٤)

تفرد المهرجانات .

أى عمل فنى - ومهرجان ما - هو أقل مقام مشترك أنه لا يمكن ضغطه أو تقليله بدون أن يتغير إلى شىء آخر. والمهرجان لذلك وحدة يتعذر انقاصها ذات بنيه زمانية ومكانية معقدة عمليًا وعدد غير محدود من الأجزاء المكونّه.

ومثلما فى لوحة مصورة بالنقط Pointillist Painting كل وحدة ثانوية وكل حدث وكل شىء يساهمون فى التأثير الكلى. وتوكيد الفنون البصرية مثل العصى المنحوتة أو الزينة الشخصية، على حساب الفنون اللفظية والحركية والفنون الموسيقية إساءة لفهم التزاوج أو التنسيق Ochestration المعقد ولكن موحد لجميع الأشكال الفنية التى يتألف منها المهرجان نفسه بالفعل فالعلاقات بين هذه الأشكال المتنوعة تعطى للمهرجان المعين سمته الخاصة، تمامًا مثلما تتنوع مكوناته وكل مهرجان منفرد بفضل الطريقة التى تتشكل فيها مجموع الأجزاء "Ensemble" وأى العناصر والمعانى التى يؤكد عليها. بعض المهرجانات النيجيرية والكاميرونية تؤكد على ارتداء الأقنعة، واخرى على المعمار. وفى مهرجانات أخرى أيضًا على سبيل المثال مهرجانات كالابارى التى حللها Horton هورتون فى عديد من المطبوعات، ربما يؤكدون على الرقص والموسيقى محليًا أكثر من الأشكال اللفظية أو المنحوته بالرغم من أن الأخيرة موجودة بالتأكيد.

فى غانا كذلك هناك عديد من التنوعات المحلية فمهرجان هوموا Homowo لشعب Go (جا) فى أكرا Accra وما حولها ينقصه التوكيد البصرى الواعى الذى يلاحظ في معظم المهرجانات الاكان Akan فى الأجزاء التى رأيتها من

مهرجانات الهوموا لاحظت قد أقل من النظام المكانى والزمانى مما فى نظيره الاكوابيم أو الاشانتى. وبين شعوب (الجا) Go، تبدو العملية الشعائرية أنها تستقبل توكيد أكبر مما العرض الرسمى، يبدو وكثير من الإنشطه عشوائيًا وتلقائيًا. ومواكب (الجا) Go Processions، على سبيل المثال، تعطى أهمية أقل للخطوة الموزونه، والتكرار الإيقاعى والتسلسل الهرمى من مواكب الاكوابيم والاشانتى أو الفانتى. يبدو أن مهرجانات الفانتى عامة تقع بين أمثله الجاو الاكوابيم المذكورة هنا فى دقة التنظيم المكانى والزمنى وكذلك فى العرض البصرى الواعى لذاته لتلك الأشياء مثل الزى الشعائرى. مثل هذه التنوعات ربما يمكن أن تُنسب للاختلافات فى المنظمات الاجتماعية السياسية للشعوب الثلاثة، بالرغم من أن هذه الفكرة يجب أن تظل غير نهائية وتنتظر المزيد من الأبحاث[٦] على أية حال هناك الكثير الذى يمكن أن نتعلمه من المقارنة البنيوية عبر الثقافات Cross - Cultural، بالرغم من أنه من المبكر جدًا أن نصل إلى أى نتائج محددة.

تنوع المهرجان فى بلدة واحدة .

المهرجانات السنوية الأربعة أو أكثر فى أى مجتمع واحد يمكن مقارنتها ببعضها البعض بطريقة مفيدة، لأن لكل منها سمتها الخاصة وتوكيدها الفنى. ومهرجانات أنوما بو، أحد بلدان أفانتى الساحلية نستخدمها كمثال موجز. بعض المهرجانات بالفعل "أقل فنية" من مهرجانات أخرى وتضع أهمية أكبر على الشعائر العائلية، مع احتفالات متكرر ولكن ذات طابع محلى أو على التفاعل والترفية الاجتماعى، مما تصنع على العرض. وهذا الأخير حقيقى بالنسبة

لمهرجان اهوبا Ahoba الذى فيه الحشود غير المنظمة من الناس تتبع قارعى الطبول والمغنيين فى كل انحاء البلدة. ولأن المقصود منها تحرير الجماعة من كل الشر، فإن "نظام الطاقة" عشوائية وتلقائية بعكس العروض الأكثر وعيًا للذات فى عروض المهرجانات الرسمية والعسكرية (Asafo) التى تقام فى أنومابو فى الأوقات المختلفة فى العام. وفى تشبيه من الشعر القغايرContrast بين Blank Verse الشعر المرسل الغير مقفى وشكل السونيتة Sonnet التى تخضع أكثر للقواعد. بينما مهرجانات انومابو الملكية متشابهة لادويرات الكهنوتية، الرسمية مكانيًا بدرجة عالية والمنظمة جيدًا زمنيًا - فإن شعائر الاسافو عروض أكثر ديمقراطية لفرق عسكرية كبيرة وترتدى ملابس مميزة تتنافس مع بعضها البعض فى الرقص والغناء، لف العلم وآداء Skits مسرحيات هزلية قصيرة متنوعة بينما الأقمشة الـ Kente المتعددة الألوان الذهبية والفاخرة هى المغنطيس المرئى فى الاحتفالات الرسمية، فإن تلك فى اسافو تؤكد على كتل من اليونيفورمات (الأزياء الموحدة) المشرقة والمتناقضة. وبيما عصى النخبة المغطاة بالذهب يمكن أن نراها كفكرة مهيمنة متكررة رمزية فى الاحتفالات الملكية، فإن العلم الملون والمطرز، من المواد الأكثر شيوعًا، هى النظير الاسافو Asafo. ومن الممكن عندئذ أن ترى تنوعات وحتى نوع من "التسلسل الهرمى البنائى"(٧) من المهرجانات فى مجتمع واحد، كل مهرجان مميز ليس فقط فى المضمون ولكن فى التعبير الفنى.

خاتمة

ينبثق التأثير الفنى لمهرجان ليس من الأشكال الفنية أو الأحداث المنعزلة وإنما من التفاعل المنسق ***Ochestrated*** شكليًا من كل الموارد الجمالية لمجتمع. ويحقق التفاعل ***Inter Play*** المتنوع والإيقاعى لأحداث اصغر وأكبر تدفق طاقة مباشر يبتلع الناس ويحرفهم - خلال غموض الشعائر وعظمة القوة وروعة العرض - إلى مستوى متعال. وتبنى المسرحية الجادة وهما بعالم يخضع للقواعد أكثر ومثالى أكثر مما يجده الناس بالفعل والمهرجان هكذا يمثل المخرج والتطهير ***Catharsis*** والأمل، جيب مكانى وزمانى فى الحياة اليومية، أشخاص فى أغنى الملابس تأكل أغنى الأطعمة وتحول الكلام إلى صلوات وأغنيات، وسيرهم يتحول إلى رقص، وتؤكد المهارة الفنية ذات الأسلوب لحياة المهرجان القصيرة على السمة الغير فنية أساسًا للسلوك اليومى الثابت. وبتوقف العمل والأنشطة المعتادة يحول الناس مجتمعهم إلى عالم يزداد حدة ومثالية فى صلة حميمية بين الآلهة والبشر. ويسود السلام والنظام ويكون الجو واعدًا.

تتداخل الحياة والفن فتخلق تفاعل ديناميكى حوارًا بين الحقيقة والوهم والإنسان والإله والشكل والمعنى. وبالعودة إلى ادويرا فى اكروبونج نستطيع أن نتصور هذه التوترات خلال استعارة "النداء والاستجابة":

- يستجيب الراقصون لنداء الطبول العاجل

- يستجيب المراسيل حاملى الطعام، فيتمايلون وينحنون لنداءات الأرواح التى تتملكهم.

- تستجيب النساء وهن يبردون الهواء ويمتدحون بأقمشتهم التى على شكل مراوح لنداء المراسيل المثقلون بالأرواح.

- ويستجيب مساعدو الزعماء للنداء السياسى للحاكم الأعلى

- المهرجان نفسه استجابة لنداء التجديد الروحى والاجتماعى الحياة نفسها، طوال العام، هى دورة واسعة من ٣٦٠ يومًا من الأنشطة الاجتماعية والروحية الزاخرة بالمعنى. ولكن تحتاج رتابة واعتيادية الحياة اليومية أن يُشحن وتتجدد والجو ذو الصفة الرسمية. والمشحون فى أيام المهرجان الخمسة يحقق هذه الحياة الجديدة، فيعزل ويمسرح معانى الحياة فى شكل فنى. **وتصبح** الأفعال التعبيرية فى المهرجان رموزًا للحياة وتلد المزيد من القدرات الفنية وتتدفق الأعمال الفنية العديدة كالشلال خلال الأسبوع وتصل اوجها فى الدربار.

ينبثق نظام الطاقة الفنية للكل الموحد من حاجة الفرد لبناء عالم رمزى ومثالى، نموذج قادر على بلورة ومسرحة تلك النواحى من الحياة، فى مجتمع ما حاسمة لصحتها واستمرارها. ومن الواضح أن عمل فنى غير مهرجان، مساوٍ لمهمة اسقاط كل هذه المعانى فى شكل متزامن فعلى. المهرجانات أذن أهم وأعقد واجمل الأعمال الفنية فى جنوبى غانا.

Notes

1 The research on which this paper is based was carried out under a National Endowment for the Humanities Fellowship in 1972–73. I am grateful for its financial support, as well as to the University of California, Santa Barbara, for a Summer Faculty Fellowship, an Academic Senate Research Grant, and on my two-months' re-visit to Ghana in the summer of 1974, a Creative Arts Fellowship.

I am of course very grateful to countless people in southern Ghana for their cordial hospitability, as well as for their cooperation and information. Although in communal works of art such as festivals it may be unfair to single out individuals, I would nevertheless especially like to thank Nana Kwame Fori II, the Omanhene of Akropong in 1972; Nana Amonu X, Omanhene of Anomabu; the Awutu Odefoy; the Omanhene of Abeadze Dominase, Nana Kwabu Ewusi VI. Other Ghanians to whom I am grateful: Mr. Ohene-Asante, Senior, Mr. Kofi Ohene-Asanti, and Mr. Adi Darko, all of Akropong Akuapem, and Mr. George Osign of Awutu.

The Los Angeles Ethnic Arts Council's symposium, 'African Perspective – New Directions' (Spring 1974) enabled me to work up many of the ideas in this paper. My symposium talk included ten minutes of videotape which I believe made many arguments more clear than still photographs are able to do. I gave another version of this paper to Professor Allegra Fuller Snyder's seminar on dance in the spring of 1974, and I would like to thank her and the students present for their helpful comments.

My own students at UCSB have been instrumental in my thinking on the subject beginning with a seminar on 'festivals as works of art' in 1970 and continuing through fieldwork in the summer of 1974. Three students read earlier versions of this paper and made important suggestions for its improvement: Patricia Crane, Michael Coronel, and Doran Ross. My ideas, too, have been influenced by a UCSB art history M.A. thesis (unpublished) by Patricia Crane, 'Odwira, a Drama of the Ashanti' (1971), and an important doctoral dissertation on Northern Edo (Nigeria) festivals by Jean Borgatti of UCLA.

2 One stool had two brass bells of European manufacture attached, and one of these has the cast-in legend, 'Amor vincit omnia, A.D. 1650.' There is, of course, no reason to assume that the date on the bell and that of the stool are coeval.

3 Such hearths may have been present in Akropong, but were not actually observed by the author until 1974, when they were very much evident in closely analogous festivals among Awutu and Fanti peoples. Artistic motivations are evident in the sculptural motifs rendered: varied three-dimensional letters of the alphabet or numerals, stools, hearts, and numerous other carefully finished and apparently abstract shapes which are entirely different from the normal household three-stone hearth, which cannot in any way be called artistic.

4 'Unprogrammed' actions may actually be 'expected' in a festival, for as an essential part of its nature, it is a *popular* event involving the whole community. Because 'core' events are necessarily visible and thus meaningful to a fairly limited audience, numerous supplementary 'events' are provided by the people themselves both to entertain them and to weld them to the *main* event, which at once causes this activity and is enriched by it. In this light we can see food and trinket sellers as actually 'necessary' elements in a festival's overall design.

5 I gratefully acknowledge Patricia Crane's sensitive observations of these and several other events in the Odwira at Akropong in 1972.

6 Ga peoples are traditionally far more democratic or egalitarian than Akuapem (and Ashanti), while Fanti combine hieratic socio-political structures on the Ashanti model with the egalitarian tendencies of power vested in military organizations (Asafo) and thus fall somewhere between.

7 I am indebted to Doran Ross, who has done valuable fieldwork among the Fanti, for pointing out the hieratic nature of festivals in a single town.

Bibliography

Coomaraswamy, Ananda K. 1956. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. New York.

Kwamena-Poh, M. A. 1973. *Government and Politics in the Akuapem 1730–1850*. Longman, London.

Kyerematen, A. A. Y. 1964. *Panoply of Ghana*. Praeger, New York.

Langer, Suzanne K. 1953. *Feeling and Form*. Scribners, New York.

Huizinga, Johan, 1950. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Beacon Press.

Nketia, J. H. Kwabena. 1962. *African Music in Ghana*. Northwestern University Press, Evanston.

—— 1963. *Drumming in Akan Communities of Ghana*. Nelson, London.

—— 1965. *Ghana – Music, Dance and Drama*. University of Ghana, Legon.

Snyder, Allegra Fuller. 1972. 'The Dance Symbol' in *The Dimensions of Dance Research; Anthropology and Dance*. Cord, New York (mimeographed copy).

رقم الإيداع ١٦٦٦٨ / ٢٠٠٥
I. S. B. N.
977 - 305 - 844 - 1
مطابع المجلس الأعلى للآثار